36me ANNÉE N° 296 (1949)

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

QUESTIONS RHÉTORIQUES (II)

ESSAIS

CHRONIQUES

CAHIERS DU SUD

Tome XXX — 2me Semestre 1949

36me Année N° 296

SOMMAIRE

●

QUESTIONS RHÉTORIQUES (II)

ESSAIS

CHRONIQUES

LES LIVRES

Le Roman :

Essais et Variétés :

●

RHÉTORIQUE FABULEUSE

La littérature moderne paraît préoccupée par le souci d'une efficacité précise. Qu'il s'agisse de liberté, de raison, de discipline sociale, d'un rêve indépendant, d'inconscience même, nous avons affaire à des formules démonstratives ou techniques qui fixent l'esprit sur quelque principe qu'on peut admettre avec facilité. Pour que nos idées ou nos actions échappent au hasard, et à la fable, pour qu'elles s'identifient avec le réel, on s'ingénie avant toutes choses à empêcher que nous ne soyons distraits du principe admis, quel qu'il soit. C'est pourquoi beaucoup d'œuvres littéraires se groupent sous les rubriques en *isme* qui révèlent d'abord une intention obsédante, un besoin d'être obsédé, même lorsque le propos essentiel (comme il arrive pour l'existentialisme et le surréalisme) c'est l'absence même d'intention. Dans ce dernier cas l'esprit n'en est que plus rapidement saisi d'une sorte d'hypnose, puisqu'on cherche à le réduire par l'indétermination absolue de la pensée. Une sorte d'hallucinant désespoir (dont la liberté consiste à s'exalter librement d'une impuissance) précipite les gens dans n'importe quels engagements ou révoltes. C'est pourquoi les doctrines de l'inspiration aussi bien que celles de la raison gardent exactement la même facture. Elles procèdent toujours d'une mystique de l'unité. C'est le besoin d'une purification rapide et à peu de frais, où l'on commence par s'anesthésier grâce à une technique lancinante jusqu'à ce qu'on soit *réellement* obsédé par un seul système d'expression. Ou bien encore on obsède les hommes un peu simples et on les domine.

L'idée d'un ordre unique nous hante. Elle s'impose également par la maîtrise d'une logique ou d'une morale et par la hâte d'échapper à la logique et à la morale. En vérité, ces deux prétentions se confondent (comme il arrive pour Nietzsche), car elles visent

toujours à la détention d'un pouvoir technique. Dans tous les cas, les littératures unitaires nous réduisent à des contradictions dramatiques, déclarées ou niées avec une violence dont le tourbillon finit par entraîner la pensée dans une absence mystique. On se réclame de la science, et ce n'est que la technique de l'effet. La volonté de se rendre maître d'une certitude ou d'une liberté totales annihile en fin de compte la moindre velléité de contrôle. Cette crise de sincérité acharnée à détruire les fables obtient un succès assez effrayant qui est bien la réalité d'un esclavage combiné par nos propres soins. Les artifices techniques ne restent pas l'apanage des philosophies. Ils se vulgarisent au contraire avec une rapidité insensée. Très souvent les films, les romans, les discours (à moins d'être édulcorés, ce qui ne vaut pas mieux) entretiennent une sorte de culte collectif du mensonge mis à nu où l'on savoure, je crois, non la perte du mensonge, mais notre propre perte au sein d'une impossible vérité.

Sans doute n'est-il pas vain d'éclairer notre route à la lumière des scandales. Toutefois, les excès auxquels on se livre, par crainte des compromis et d'oublier certain juste devoir de la connaissance, ne peuvent qu'amoindrir l'intelligence par l'exaspération des vérités logiques et positives, ou des contre-vérités qu'elles provoquent. Sans aucun doute, on cherche toujours à détruire la fable pour acquérir un pouvoir réel qui n'est jamais qu'un pouvoir de destruction. De la même façon que la nature physique a été réduite à nous obéir, on pense qu'une formule exacte d'indépendance ou d'autorité doit procurer le maniement de la nature humaine. Ainsi naissent tous les crimes.

Que faire donc ? Si l'ignorance (fable ou hasard) est une part nécessaire de notre nature, nous ne pouvons connaître la vérité sans composer avec l'illusion. Mais alors il faudrait que la fable et l'erreur fussent vraies *en même temps* que les réalités logiques et positives, c'est-à-dire absolument distinctes. Or, l'erreur a l'étrange propriété de n'avoir aucune existence et d'exercer ainsi une action confondante infiniment dangereuse. Que nous soyons livrés à la fable ou que nous prétendions nous en dégager, nous ne maîtrisons jamais le moins du monde une ignorance fabuleuse.

Quoi qu'on puisse dire ou tenter, il est évident qu'en présence de tous les systèmes et des vœux les plus contradictoires, le conteur de fables est bien

obligé de reconnaître qu'il n'a d'autre place dans le monde que celle qu'on lui ménage par distraction.

Or, il arrive souvent que nous soyons distraits, et je voulais simplement me demander en dépit de tant de raisons d'unifier l'esprit, le réel et la société, si la distraction ne comporterait pas en elle-même une étonnante vérité.

●

Les savants ont découvert des réalités étranges. Sans examiner le détail des théories récentes de la physique, tout le monde sait que des expériences se poursuivent et se vérifient grâce à des calculs qui contredisent nos idées les plus raisonnables du monde et de l'espace. Les savants utilisent par exemple une sorte d'espace à plus de trois dimensions que nous ne pouvons connaître autrement que par des formules algébriques. Ainsi les progrès mêmes de la science ont accusé la différence qu'il y a entre notre vie normale et la démarche scientifique spécialisée. Du temps de Newton encore pouvait-on (au prix de quelque mensonge) définir en termes usuels l'attraction à distance des astres et des corps. Désormais les lois exactes interdisent de plus en plus cette vulgarisation commode, et nous n'avons aucun espoir de fonder la société humaine et son langage sur des lois algébriques. Inutile donc de prétendre approcher d'une rigueur positive qui s'éloigne délibérément de notre langage.

Depuis longtemps d'ailleurs on avait remarqué que la logique de nos discours était altérée de bien des manières par une grammaire, des intonations, des complications ou des conventions diverses. Les techniques littéraires et administratives cherchent en vain dans leur direction de principe à nier tant de différences. Il est évident que nous sommes livrés toujours à l'aventure (à des distractions continuelles), parce que nous ne pouvons concevoir un langage, si pur et si juste soit-il, où n'entre pas la nécessité du hasard, c'est-à-dire certain élément d'autant plus invisible et imprévisible que nous nous serons évertués à l'éliminer. Pourquoi donc ne pas constater d'abord que notre langage, comme aux époques primitives, n'est jamais autre chose qu'une fable ou un rite, et nous demander en quoi consiste ce rite, et si même il ne dépasserait pas grâce à une expérience plus complète (plus insouciante aussi) notre logique des équivalences et de l'unité ?

D'abord un grand soulagement : il ne sera pas du tout question, dès que l'on aura considéré le langage comme un rite, d'opposer ou de faire correspondre la forme à une idée, la convention à une signification, l'illusion au réel, l'homme à son désir ou à sa définition. Nous ne sommes jamais en présence d'un langage ou d'une pensée, mais simplement acteurs d'une figuration ou d'une fiction. Le professeur Wallon retrouve, non sans preuves, l'origine du langage dans l'imitation voulue qui représenterait les gestes d'autrui, et constituerait ainsi les premiers formulaires abstraits. Il s'agirait d'une forme qui se modèle sur une autre forme. Non pas une singerie propre à refléter de façon immédiate quelque expression hallucinante, mais la reproduction de gestes successifs, fidèlement recomposés, avec des arrêts, des transitions et un rythme. En tout cela aucune espèce d'intention : une sorte d'amusement grave qui reste le même aujourd'hui qu'autrefois, une pratique dont on n'a jamais connu la signification.

Mais il arrive nécessairement que l'imitation ne saurait calquer avec rigueur les formes perçues. La fidélité imitative s'applique à reprendre le détail des péripéties avec leurs liens, et la conséquence première c'est aussi une déformation des figures imitées. Tout de suite il se produit une curieuse distraction, qui rompt la solitude du monde et des hommes. La reproduction désintéressée d'une démarche (proprement une célébration), tout à fait étrangère à l'activité utilitaire, crée aussitôt un lieu d'entente distinct, proprement fabuleux, et la bonne règle de l'esprit consiste bien à établir d'abord des distinctions.

Personne ne sait comment le langage s'est constitué, mais si nous devons le considérer comme un rite, pas de doute que notre logique orgueilleuse ne soit rien d'autre à son tour que l'imitation de formes grammaticales courantes, et qu'elle n'ait aucune valeur en soi mais seulement par le fait qu'elle peut elle-même être imitée, altérée, interprétée de façons différentes. (1)

La propriété la plus remarquable du langage serait donc (au rebours de ce que l'on s'obstine à croire aujourd'hui) de multiplier les représentations et les différences sans qu'il soit possible de s'arrêter à un modèle déterminé ni d'oublier tout à fait les modèles que l'on suit. On peut considérer aussi bien, pour se représenter cette règle ou cet amusement, l'infinie diversité des plantes, de leurs inflorescences, de leurs

(1) Cf. L. Bopp. *Catalogisme.*

appareils de reproduction et de dissémination, la multiplication des différences spécifiques ou instinctives des insectes, et même les jeux si nombreux dont dispose le mathématicien en imitant les formules ou postulats qu'il a énoncés, faisant allusion lui aussi à des dimensions nouvelles et à des dispositions inconnues, et nous invitant par cela même, à mener notre partie avec plus de curiosité.

Nous sommes (en principe) hantés par l'idée fixe de la standardisation. Nous continuons à célébrer des formes, mais nous voulons les réduire à une seule forme, à une forme idéale que nous appelons idée, à un rite éminent que nous dénommons logique, morale, réalité ou poésie. Comme nous n'y parvenons pas nous constituons une hiérarchie des rites (ou catégories et c'est l'affaire des philosophes). Il se crée ainsi une lutte de classes, et une contradiction entre le rite unique érigé en principe et les formes ou circonstances diverses qu'il ne fait qu'imiter mais qu'il prétend purifier et dominer définitivement. La lutte s'établit non pas entre l'idée et la forme, mais entre une forme privilégiée (2) et la multiplicité des formes dont on craint l'anarchie. Comme si les comètes entraient en guerre contre les étoiles qui n'ont pas de queue et tournent en rond, contre leurs propres atomes qui sont aussi sans queue et s'entrechoquent en des mouvements indisciplinés. Ce serait la guerre en effet, la plus sotte qui soit, car elle n'aurait rien d'élémentaire, ni de naturel, guerre faite au nom de l'unité, des blocs, des hiérarchies sidérales et de l'idéal en un mot, d'autant plus désastreuse qu'on la déclare générale ou rationnelle.

●

Mais, dit-on, n'est-ce pas un devoir de rechercher l'ordre, donc l'unité ? L'ordre ne se fait pas tout seul, et l'anarchie accentuerait les déchirements de la société et de la pensée. La multiplication des rites aboutirait à d'étranges et cruelles hérésies, et déchaînerait toutes les passions. Toutefois, si l'on veut mettre de l'ordre dans les idées (puisqu'on prétend aujourd'hui qu'il y a des idées), il faut suivre d'abord l'expérience fondamentale du langage qui demeure, quoi qu'on fasse, un essai très hasardeux et non une raison, et cette expérience nous conduit à la seule unité qui soit humaine, certaine parenté inconnue (puisque nous ne connaissons rien) entre les formes, entre les hommes et la nature.

---

(2) Cf. J. Paulhan. *Clef de la Poésie*.

Si des différences se produisent dans les façons de mimer le rite ou de reproduire ou de chanter les paroles, le premier résultat c'est de faire paraître aux yeux de tous ceux qui participent à la célébration certains aspects du monde, qui s'imposent d'autant mieux que les célébrants sont assez divers et à la fois très attentifs à leur jeu et très distraits. Les points cardinaux, les dimensions de l'homme, les profondeurs de l'univers, les arbres, les animaux ont revêtu sous nos yeux leurs nécessités éternelles, grâce à ces variations qui permettent de réaliser un premier accord sur certaines démarches ou tentatives. Pour comprendre il faut être ravi par un spectacle qui se distingue, s'enrichit de tous les jeux semblables qu'il suscite en nous et dans les autres. Cela n'a rien de rationnel, mais c'est extrêmement précis, comme un calcul statistique des aptitudes communes et variables, un calcul considérablement et merveilleusement abrégé.

Car la merveille apparaît aussitôt, puisque la variation du rite va beaucoup plus loin qu'on ne croit.

En effet, l'imitation se réalise en dehors de la nature. Il est naturel de marcher pour se rendre à la chasse ou au cinéma. Imiter quelqu'un qui marche c'est déjà danser. Or la danse (a fortiori la parole) marque un accord qui ne peut se situer dans le domaine des nécessités normales, mais constitue d'emblée une *autre* histoire que les besoins naturels n'imposaient nullement. Imagination sans doute, mais aussi une mesure de l'imagination. L'amour (et l'amour de la vérité) naît d'une parole dont la vertu diversement éprouvée double l'instinct ou l'utilité, qui unissent les êtres tout juste le temps nécessaire aux besoins et sans que ces êtres se soient même reconnus.

Il n'est pas sûr que l'instinct lui-même ne se présente déjà comme un rite et un luxe. C'est surtout l'utilité avec sa tendance restrictive et sa rationalisation que nous contraignons à figurer le réel ou l'idée positive. Mais comme nous sommes obligés d'avouer du même coup l'utilité sociale des croyances, nous cherchons à arrêter certaines croyances, à les limiter à l'église, à la logique, en tous cas à des règles administratives. Et dès lors c'est une magie pauvre que l'on cherche à réduire encore, une impiété, et tout simplement la paresse d'obéir aux rites d'un langage dont le caractère serait de se diversifier toujours.

Une des observations les plus importantes de Jean Paulhan au cours de ses longues recherches fut sans doute de voir que dans certains tableaux l'objet repré-

senté et la représentation provoquaient à un moment donné certaines oppositions toujours renouvelées et qu'ils se créait entre eux un jeu de reflets ou un dialogue pour ainsi dire interminable. Et c'est à ce moment qu'un sens vrai, qui s'établit entre des formes savamment étudiées, précise notre accord sur une certaine vision des choses. Mais Jean Paulhan demeure embarrassé par les termes contradictoires de l'expression et de l'idée, dès qu'il en vient à plaider la cause d'une juste diversité.

Tout simplement il semble inutile de se préoccuper de maîtriser la nature ou la raison, puisqu'il s'agit aussi bien de s'y plier. Or il existe une forme d'expression qui s'éprouve elle-même au jeu des hommes et des circonstances : c'est le mythe, qu'on n'a jamais abandonné bien sûr, mais qu'on voudrait définir coûte que coûte ou que l'on cherche à nier (jusqu'au moment où il se déchaîne avec fureur). Le mythe c'est simplement une succession de termes qui abrègent les formes usuelles de nos paroles ou de nos actes : *la naissance*, *la nourriture*, *l'amour*, *la mort*, *le sommeil*, *le réveil*. Ou encore ces titres qu'on retrouve dans les compositions musicales : *le Départ*, *l'Absence*, *le Retour*. L'unité de l'esprit consiste simplement à reprendre toujours ces thèmes qui nous sont donnés par notre histoire et en consacrent l'unité. Alors que nous nous occupons par exemple à réduire en équations mortelles la naissance et la mort, la règle du langage nous invite généreusement à les représenter sous leurs figures nombreuses qui nécessairement perpétuent et répandent la vie autour d'elles. Le mythe a la propriété de se transmettre, de se multiplier et avec la même histoire de faire mille histoires et mille raisons de s'entendre. Il fait paraître à nos yeux la nature elle-même, la mer, les forêts, les filles, les hommes et tout ce qu'il y a d'admirable et qui varie éternellement. Peu à peu les diverses manières de répéter l'histoire modèlent la nécessité quotidienne jusqu'à ce que les Proverbes, les Règles d'or, soudain, surgissent et nous jugent. Le mensonge c'est d'être nu ou toujours strictement habillé. La pruderie, l'obscénité, la raison, l'imagination retrouvent une même obsession. La franchise consiste à vêtir de déguisements changeants la vérité, ou l'amante, ou la vie, dont les corps éblouissants et si désirables ne doivent se livrer que dans les intervalles d'une mascarade qui permettent d'en reconnaître toutes les vertus et toutes les renaissances.

Pourquoi refuser la règle la plus simple qui favorise le libre développement du mythe, sans rompre l'entente mais bien au contraire en créant toujours un

moyen de contrôle plus étendu ? Cette règle veut que la parole (quelle qu'elle soit) s'éprouve au cours d'une sorte de voyage ou d'aventure parmi les hommes. Jamais par la seule réclame ou propagande, ni par la limitation d'un secret à une autorité ou à une minorité. C'est de proche en proche et à travers les milieux les plus impénétrables que peu à peu la parole doit se frayer un chemin jusqu'à ce qu'elle devienne vérité, mais elle ne demeure une vérité qu'à condition de poursuivre ce cheminement éternel. Les données de la science ne nous enseignent pas autre chose.

La question ne se pose jamais de répartir ou d'unifier une formule, une monnaie ou du pain, ni de posséder ou de fixer les richesses, mais de les échanger en considérant leur apparence renouvelée par des mythes ou de simples histoires, quand ce ne seraient que celles qui enseignent la transformation magique de l'objet donné en mille récompenses inattendues. L'avarice n'est jamais profitable (bien mal acquis ne profite jamais). La hantise d'une possession maintenue par les techniques du réel qui sont des techniques de la misère et de la destruction, écarte la fable propre à permettre la communauté vivante des formules et des objets. Si l'on sait d'abord que le pain est merveilleux (ou sacré, puisqu'il peut prendre de multiples formes) on aura honte de l'utiliser comme un moyen unique et rationnel de domination.

Pas de doute que la technique et l'administration soient utiles. Elles ne sont même que cela. Mais j'observe qu'elles créent la pénurie au lieu des richesses, puisqu'elles restent ce qu'elles sont, s'accrochent à leur superstition faussement limitée au lieu d'aider à propager les ressources variables qui permettent de distinguer les hommes, et les paroles justes.

Ainsi le conteur de fables aurait donc un rôle, mais ce rôle serait moins que jamais dominant. Dès lors que tous veulent en conter il ne lui reste qu'à imiter ce qu'il entend, et bien loin d'hypnotiser les gens par une formule orgueilleuse, il ne serait que l'interprète passager des distractions qui permettent de préciser tant d'amitiés ou d'ententes qui ne demandent qu'à naître.

Mais que mes paroles n'abusent personne : je désirais surtout bien sûr conter une histoire que j'ai entendue, et dont je ne garantirai pas l'authenticité plus qu'il ne convient. Voici l'histoire.

●

Si je passe sous silence, disait mon ami, les exercices poétiques propres à toute jeunesse, la passion littéraire ne me vint pas en lisant des auteurs que j'aimais. Je ne sais quel jour tout commença, mais l'aventure s'est renouvelée avec précision. A force de rôder dans les chemins sous divers prétextes il m'arriva d'être surpris par certains fragments de la campagne, qui prenaient un relief inaccoutumé : un pré au delà d'une rivière et presque à hauteur des yeux — un champ inondé — un labour sous un ciel plombé — une friche semée d'ombellifères — un arbre à l'horizon avec un nuage infime. J'avais pour ces spectacles accidentels une admiration qu'aucune circonstance heureuse ou compréhensible, ni souvenir, ni espoir ne justifiait. Cela se passait n'importe où et sans doute l'affaire ressemble à ce saisissement que procurent les « images idiotes », mais elle présentait un caractère plus durable. J'avais beau revoir vingt fois ces tableaux naturels, je ne m'en lassais jamais. Mon impression, quoique je ne puisse la traduire, en revenait peut être à ceci : ce lieu est désert, mais il y a aussi une présence du seul fait qu'il est désert — ce lieu ne contient rien que des plantes ou de la terre, et pourtant je crois y voir bien autre chose, parce que justement il n'y a pas autre chose : une sorte de dédoublement ou de multiplication d'un spectacle à travers lequel seraient ménagées des ouvertures inattendues — mais en outre ce sentiment que jamais je n'avais été en présence d'une réalité aussi normale. C'étaient des fragments de nature en effet, comme des tableaux et sans rapport avec une action utile. Je me trouvais soudain placé *devant*, et devant une nécessité qui semblait superposée à la nature.

Peu importe. L'essentiel c'était une admiration qu'on doit reconnaître confuse ou imaginaire, mais elle me proposait d'abord des objets qui prenaient une importance bien plus grande que moi-même, et je n'existais qu'en raison de ces réalités curieuses. Il était donc nécessaire de ne pas oublier cela et de reconnaître des dons si beaux. Les poésies que j'ai d'abord composées n'avaient pas d'autre intention.

Puis il y eut certaines rivières, certaines pierres, des végétaux, des oiseaux (surtout les oiseaux de proie). Enfin les rencontres les plus importantes.

Ce fut un enthousiasme sans réserves pour des gens qui m'étaient devenus familiers. Je voyais leurs défauts avec une grande rigueur, mais je sentais aussi en eux une vie d'autant plus différente qu'elle n'avait aucune raison de l'être. Bientôt, j'admirai toutes sortes

de personnages que je voyais réduits à une condition étroite, et doués dans le même temps d'une vie comme sans limites. Il y avait leur vie et leur comédie, et je devais aussi dire cela.

Je crois que je me suis tout de suite livré à une sorte de littérature imitative en employant des termes, des rythmes, dont la variété aurait recomposé un tableau naturel ou humain. Nommer les choses et les faits. Mais comme je voulais recréer l'étrangeté que j'y sentais, je ne faisais que dépouiller ou forcer les thèmes communs qui célèbrent les mystères. Ma fable se réduisait sans doute à une rhétorique, et pendant ce temps les paysages ou les hommes demeuraient évidemment merveilleux sans que je puisse rien en dire.

C'est peu à peu que me vint l'idée d'imiter les paroles que j'entendais autour de moi. Si quelque miracle existait dans la nature, certaines paroles détournées devaient en retenir des échos : échos du vent, des arbres, des aventures. Je renonçais à mes rêves, j'oubliais Rimbaud ou d'autres, j'écoutais ce que les gens disaient, je lisais des feuilletons et n'importe quels livres. Il me fallut dix ou vingt années rien que pour apprendre à saisir tant bien que mal les paroles variables des hommes.

Enfin j'ai recommencé à écrire en cherchant à ignorer cette nature si belle, ces personnages émouvants, amis, amies, ennemis même. Une sorte d'adieu qui s'exprimait par le fait que je composais des histoires selon des coutumes ou des routines que j'avais apprises, il me semble, plusieurs fois. Je n'imitais plus la nature ni la rhétorique, mais des phrases lues ou entendues, des transitions, des histoires enfin. Ou bien je cherchais à masquer mon désir personnel de chanter les choses ou les êtres sous des phrases qui avaient été répétées sur tous les tons.

Cette conduite (ou politesse) banale finit par me prouver que j'étais incapable de reproduire exactement la banalité des paroles. Je m'aperçus alors qu'il y a plusieurs sortes de paroles banales : celles des romans feuilletons, celles du beau langage, les paroles que chacun prononce chaque jour différemment, sans oublier certain rythme de la phrase champenoise ou de l'argot. En vérité je superposais tous ces langages, ou bien je dédoublais chaque langage en plusieurs.

J'avais donc bien mal suivi mon dessein, mais j'obtins pourtant un résultat. J'entendais parfois un *autre* langage, et une *autre* histoire, qui n'étaient pas

dans le jeu : comme un chant venu d'ailleurs. Pourtant c'était plus précis qu'un chant. L'étrangeté des campagnes et des hommes se retrouvait si vive que je pouvais la suivre. Par endroits cette autre histoire était réellement exprimée dans des phrases aussi exactement familières que les autres. Cela formait une suite ou une sorte de double trame qui aussi bien changeait de place. Mais cette trame existait, et je ne pouvais m'en attribuer le mérite. Des symboles surgissaient : une femme devenait le Destin pendant un instant très court, cet homme c'était le diable, une nuit apparaissait comme la Création figurée du monde.

Toutefois, en même temps qu'ils se manifestaient, je disais un nouvel adieu à mes symboles, à mes fables, aux sociétés idéales qui naissaient, parce que je devais sans me lasser apprendre ce que d'autres avaient fait ou dit et non pas m'attribuer la moindre invention. C'est pourquoi je m'efforçais de substituer toujours à cette trame merveilleuse qui m'était apparue les mystères, les faits, les usages vécus ou désirés par ceux de mon entourage, qu'il fût question d'amour, d'aventures ou de discussions sociales.

En vérité l'affaire la plus importante me sembla toujours de superposer les langages et les histoires parce que cela pouvait impliquer (si j'avais assez de chance) certaines étonnantes abréviations qui appelleraient les lecteurs ou la nature à compléter l'histoire, d'une façon inattendue, par leur propre histoire, sans doute. Ainsi se propagerait vraiment la pensée grâce à une recherche difficile et rapide à la fois, qui briserait tant de discussions toujours refermées sur elles-mêmes. Un simple rêve évidemment.

J'avais aussi auprès de moi un ami imaginaire, c'est-à-dire absent et lointain. Et nous parlions. J'étais seul, et nous parlions, et beaucoup de gens invisibles entendaient peut-être nos paroles. A ce banquet fictif nous souhaitions que bien des inconnus participent : étrangers, personnages du roman ou vrais habitants de la ville ou du village (d'Europe ou d'Orient), amis perdus qui soudain, au lieu de prétendre avoir toujours raison, se livraient au jeu tempéré des souvenirs et de l'espoir communs, se reconnaissaient soudain entre eux, éprouvaient le plaisir d'être aimables ou modérément cruels et ridicules — et soudain ressuscitaient.

Un simple rêve. Que dire d'autre ? Rien n'est vrai que le rêve qui s'est transmis et répété familièrement et avec un art divers.

ANDRÉ DHÔTEL.

L'HONNEUR DES HOMMES

Dès que j'ouvre la bouche, je trompe. Qui ? Ceux qui m'écoutent, nécessairement ; mais d'abord moi. En parlant j'ai le sentiment d'être à moi-même mon traître. Quel est l'instrument de la trahison ? Serait-ce mon langage ? Non ! non ! Mon langage s'acharne à me vouloir être fidèle, se dépense pour être entendu. Ce n'est pas *mon* langage qui trahit, mais *le* langage, dans la mesure où mon langage n'est pas le langage « commun ». Cette communauté il la désire, il la cherche, et ne la trouve pas.

Non seulement les mots que j'emploie n'arrivent pas au but qu'ils visaient, mais encore il me semble que partis colombes, par exemple, ou goujons, ils arrivent souris vertes ou rats musqués, ou le contraire, ou tout autre chose.

Là est le drame, pour moi et pour tout homme. Car tout langage est né avec l'homme, et sans langage l'homme périt. Dans cette conjoncture dramatique notre honneur d'hommes est sans cesse mis en cause. Comment le défendre ? Par quels témoins faire demander raison de cette offense permanente ? Et qui est l'offenseur ? Dès que l'on plaide pour son langage on se bat contre soi-même. Au tribunal des mots il n'y a pas de juge, ou les juges sont parties au procès, ce qui est contradiction et non-sens.

Or, il faut *justement* redonner un sens aux mots de la tribu. Peu importe que ce sens soit le sens pur ou un sens plus pur, comme disait Mallarmé. Je demande seulement que le sens *soit*, et qu'il soit *communément* admis. Pour cela, il faut que les mots ne soient plus seulement des sortilèges, des musiques, des catalyseurs d'images et de sensations ; il faut qu'ils aient un *contenu*, aussi légal et infaillible que la mesure du décalitre.

Il est urgent de réhabiliter le sens commun du langage et le contenu universel des mots.

Je ne vois que deux moyens d'y parvenir :

inventer une rhétorique

et

refaire le dictionnaire.

●

Tout langage est en mal d'une rhétorique : il la réclame, il l'annonce ou il la pressent. Et qu'est-ce qu'une rhétorique, sinon la science et l'art d'organiser un langage, de lui donner les formes intelligibles qui le rendent *commun* au plus vaste auditoire possible dans un univers et un temps déterminés ? Parler est le propre de l'homme ; mais savoir comment il parle ? « C'est une chose que la parole, et c'en est une autre que la science de la parole, l'une à l'autre incomparable ». (J. Paulhan).

Ce genre de souci ne m'est pas personnel. Nous ne pouvons plus y échapper. L'homme s'est d'abord servi de ses jambes pour marcher, et de sa bouche pour parler, avant de s'interroger sur la marche et sur la parole. Cela est évident. Mais enfin il a bien fallu qu'il en vienne à une philosophie, à une science du mouvement et du langage, comme on le vit dès Zénon, dès Aristote. Et voici l'homme obligé d'y revenir une fois de plus. On peut bien vivre à côté d'un monstre, mais encore faut-il le connaître. Il y avait déjà longtemps que le Minotaure dévorait chaque année quelques jeunes Athéniens lorsque Thésée se décida d'y aller voir. Le langage est devenu un de nos minotaures les plus féroces : allons-y voir !

Il est trop évident que notre époque tout entière est obsédée par le langage, et que cette obsession tourne à l'angoisse, à la furie et souvent au désespoir. Le langage, le vocabulaire, le mot et jusqu'à la lettre sont tour à tour mis en cause ou en accusation, exaltés ou démolis. Dans le langage, Valéry put voir l'honneur des hommes et le traiter de saint. Quant à la poésie, Vigny l'appelait « la fille de saint Orphée ». Ce bel arbre généalogique, secoué, on voit ce qu'il donne à l'heure présente : la sainteté du langage est tenue pour infernale, les poètes vomissent leur chant.

Il faut bien consentir qu'en ce monde désormais chacun parle pour soi et que personne ne comprend plus son prochain, ne l'écoute même pas, et que les hommes n'arrivent plus à se rejoindre dans le langage. La communauté de langage tend à devenir un phénomène exorbitant. Quand deux êtres trouvent les mêmes mots pour exprimer les mêmes sentiments ou les mêmes pensées, si ce n'est pas écholalie ce ne peut être que miracle, et d'amour. Tous les divorces, de pensées et de sentiments, partent d'un malentendu sur la terminologie, « tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment », comme le disait déjà Baudelaire.

Et Baudelaire n'est qu'un maillon d'une longue chaîne, qui va, si l'on veut, de Montaigne avec son « toutes les querelles du monde sont grammairiennes » à Saint-Exupéry avec son « il n'est litiges que de langage ». Il faut voir là, chez les écrivains français, dans ce souci constant, non pas les maigres plaisirs académiques du beau parler ni les jeux d'esprit des beaux parleurs, mais bien leur incessante méditation de *moralistes*.

Il m'est arrivé de poser des « questions de langage » où d'aucuns peut-être n'auront vu que « jeux de mots ». Et par exemple de demander pourquoi l'*amante* et *la mante* se répondent si bien, avec *la mort* et *l'amour* en écho. Pourquoi le *vert* du printemps et le *ver* du cadavre sonnent de la même façon. Pourquoi ma *jeunesse* veut que *je naisse* à chaque instant. Pourquoi *la mère*, *la mer*, *l'amer* ont le même goût de sel, de larmes. Etc... Jeux, peut-être, mais assez inquiétants, et qui révèlent plus de *maux* qu'ils n'éclairent les *mots*... Avec du drame à la clef.

Certes, je suis encore capable de jouer avec les mots, de jouer sur les mots, mais non point pour m'amuser.

Car le temps des jeux pour rire est révolu : de l'art des vers à la science des proverbes, du mot à la pensée, partout c'est l'homme qui est en cause, et son destin. S'il y a jeu avec les mots, ce ne peut être qu'un rite, et aussi dangereux, aussi grave que celui de la *corrida*, avec son « heure de vérité ».

Si nous gardons le droit de jouer avec les mots, ce ne peut être que pour leur faire rendre gorge. Mais ils ne rendent même plus ! Cela est fini. Merci à vous, Rabelais, James Joyce ! Merci à vous, Queneau, Michaux ! Je vous ai adorés, je vous adore, mais je vous dis : merci et adieu.

Le langage n'a plus besoin de dynamiteurs. On l'a bien assez foutu par terre, pulvérisé, éclaté, soufflé. Le langage a besoin de maçons, de truelles, et de ciment, parce qu'il a besoin d'un bon « liant ».

Aussi bien que le cher Fargue je sais que « les mots vont plus loin que la pensée ». Mais précisément je pense que l'heure est venue de les arrêter dans leur élan. Il ne faut pas qu'ils dépassent la pensée, mais qu'ils y tombent pile. Et ce n'est pas ce qui gênera les poètes, s'ils demeurent fidèles à leur état prophétique. Ils se sont assez régalés des sortilèges du vocabulaire. Cela est devenu vraiment trop facile, et sans destin. Allons ! Disons-leur adieu à ces charmes aussi, fût-ce avec un brin de mélancolie.

Au mot qui passe il faut enfin crier : « Arrête-toi ! ». Il faut savoir lui dire : « Ta saveur, ta pruine, ton suc, je veux les goûter, je les goûte, oui, mais je goûte d'abord, je reconnais et je salue ta *vertu* capitale, ta *fonction* naturelle, qui est de signifier quelque chose, et la même chose pour moi que pour mon fils, pour la femme que j'aime, pour mon ami et pour mon ennemi lui-même. Car tu es fait pour me permettre de *m'entendre* avec mes semblables, et non pas pour crier avec eux comme des sourds ».

• •

Je consens qu'il y ait des « mots de puissance », des mots incantatoires, des mots qui sont des « charmes ». Il m'est arrivé d'en dire assez long sur « les mots de passe » de la poésie moderne pour n'en point douter. Et je veux bien encore que l'on distingue un langage lyrique d'un langage des sciences (Pius Servien).

Mais précisément la question est de savoir si les mots possèdent par eux-mêmes une « valeur intrinsèque de suggestion » comme on l'affirme souvent (1). Or je dis, moi, qu'ils ne la possèdent que dans la même mesure qu'un visage de femme, et avec les mêmes *chances* d'erreur. Tu es belle, tu es dorée, ta chair est capiteuse, mais cela ne prouve pas qui tu es, et encore moins que tu sois poisson, fougère ou améthyste. Qu'un mot m'enchante par ses pouvoirs sensoriels, c'est comme si je disais : « Tu es bonne

---

(1) Par ex. M. Matyla Ghyka dans son récent volume *Sortilèges du verbe*, auquel plusieurs passages de mon essai répondent indirectement.

parce que tu es belle; tu jouis bien parce que tes yeux ont des reflets d'agathe ». Chacun sait que rien n'est plus trompeur, ou décevant.

On va jusqu'à dire que nombre de mots suggèrent leur signification par leur propre musique, ou leur galbe, ou leur structure. Hormis les onomatopées, dont c'est la nature même, il est certain que cette croyance superstitieuse ne résiste pas à une étude expérimentale et à la critique objective. Par exemple : je ne serai sûr que *clapotis* ou que *cliquetis* suggèrent ce que vous pensez, que lorsque les ayant proposés à un Iroquois ignorant tout du français il vous aura répondu dans sa langue *clapotis* et *cliquetis* précisément.

Je ne peux entendre dire sans surprise que *marivaudage* est « extraordinairement approprié comme suggestion de frivolité, de coquetterie gracieuse sans méchanceté », et je me demande aussitôt à quoi *ravaudage* est approprié.

De même : quel rapport entre *fiacre* et les carrosses, entre *diacre* et les églises ? Allons, allons, si je disais d'un *criquet* qu'il est un *quinquet*, c'est l'insecte qui serait la lanterne et non pas le monsieur qui l'a inventée.

Et les *trublions*, depuis Anatole France, ne sont des trublions que parce que France leur a donné la signification de trublion, sinon ils seraient aussi bien des trombones ou des cuvettes. Pour tout dire, trivialement, mais comme on m'y pousse, il resterait à prouver que le mot *vespasienne* a la force suggestive intrinsèque de ce qu'il désigne et que l'on « entend le claquement du coup de feu » (sic) du mot *pistolet*, même quand il désigne cet objet où l'on pisse.

Trêve de chinoiserie ! Voici la vérité : c'est à leur contenu, à leur signification, mais pas à leur sonorité, ni à leur galbe, que les mots doivent leur charge affective, leur potentiel de suggestion. Les écarts de la sémantique et les pièges de l'étymologie en sont la preuve. Prenez le mot *effroi*. S'il a tourné au sens qu'on lui connaît et s'il nous glace, c'est parce qu'il contient pour l'oreille le mot qui veut dire froid. En réalité, selon les origines, il n'y a aucun rapport entre frayeur et fraîcheur. Ainsi du reste, et il n'est pas besoin d'insister.

Non, encore un coup, la force lyrique, la force dynamique des mots n'est rien sans leur charge affective qui va de pair avec leur charge intellectuelle, c'est-à-dire leur contenu, leur signification.

Cela ne veut pas dire que pour être « communs » les mots doivent nécessairement être abstraits. Loin de là. J'ai dit naguère ce que je pensais du français désincarné (2), et je ne m'en dédis point. L'abstraction a pour effet de tuer les mots; elle les vide, comme des poulets voués à la casserole. Elle en fait des *signes*, passifs, au lieu qu'ils doivent être des *signifiants*, actifs. C'est pourquoi l'on ne peut croire à la vertu de ces langues « basiques » qui fleurissent aujourd'hui : malgré les apparences, elles ne sont point signifiantes et n'ont d'autre pouvoir que de faciliter les rapports usuels entre peuples étrangers. Autant dire que les gestes et le petit nègre feraient aussi bien l'affaire, et l'on sait de reste que Bougainville, pour ce genre d'échanges, s'entendait à merveille avec ses sauvages.

Mais en vérité je me passe fort bien des Iroquois pour illustrer mes propos. Ou plutôt je mets les Iroquois, les Malgaches, et les gens de l'Ile-de-France dans le même sac. Tout ce qu'ils disent, veulent dire, entendent et veulent faire entendre est le problème des problèmes de l'humanité tout entière. Cela demande examen.

Il faut tout re-examiner. Car notre siècle a soif de lumières, d'autant plus qu'il est menacé des ténèbres. Les premières à lui fournir sont sans doute celles des vocables qu'il emploie pour se définir, se chercher, se haïr, s'injurier, se donner des raisons de démission ou de persévérance, pour dresser la nouvelle fiche signalétique de l'homme. « L'homme est l'avenir de l'homme », a dit Ponge. Ne prophétisons point l'avenir, mais donnons-nous des chances de le préparer, de l'organiser.

●

En vérité la confiance dans le langage est nécessaire à l'homme pour qu'il garde, pour qu'il ait confiance en lui-même, pour qu'il ne sombre pas dans le désespoir et dans le mépris de soi, fourriers des turpitudes, des absurdités, des abominations, et dans la peur, qui est la matrice de la mort. « Qui blesse le langage, blesse l'homme ». (Pierre Emmanuel).

S'il en est bien ainsi, une des tâches les plus urgentes serait de *refaire le dictionnaire*. Non point comme s'y emploient diverses académies, qui tentent,

---

(2) *La leçon d'Abrard ou le français désincarné*, édition Charlot 1940.

avec plus ou moins de bonheur, de rajeunir de vieux cadavres; non point même comme le firent, selon la nécessité de leur époque, les Encyclopédistes. Mais j'imagine qu'une assemblée des peuples, avant de discuter sur des frontières ou des échanges, gagnerait (et pour nous tous) à s'entendre d'abord sur ce qu'il faut entendre par des mots aussi simples et aussi obscurcis que : *liberté*, *vérité*, *mensonge*, *ordre*, *paix*, *honneur*, *imposture*, *dignité*, par exemple, ou *crime*, ou *faim*. Et à nous en fournir une définition universelle, valable *sans exception ni rémission* pour l'universalité des êtres et pour un certain nombre de lustres ou de générations. Après quoi les mots évolueront, seront remplacés par d'autres, car toutes les rhétoriques sont faites pour être un jour violées, et nos petits-neveux referont à leur tour un nouveau dictionnaire.

On demande que le mot *dupe* ne soit pas le seul à garder un sens commun dans tous les vocabulaires.

Comme l'a chanté Apollinaire :

O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à redire...

...le grammairien, ou le terrassier, ou le chef d'Etat.

Ce n'est pas que je croie aux langues universelles. Si l'espéranto réussissait on ne tarderait pas à distinguer un espéranto danois d'un espéranto grec, ou écossais, ou auvergnat. Les langues perdent leurs clés. Mais le dictionnaire les garde. Je crois au dictionnaire.

Il est vrai qu'il faudrait que le dictionnaire ainsi conçu devînt un *code* et qu'il revêtît un caractère *sacré*. Il est vrai qu'il faudrait aussi que l'universalité des êtres eût quelques pensées à mettre en commun avant de mettre en commun les mots qui ont vocation de les exprimer.

Pour moi, je n'en désespère pas. Je serais fort étonné que ce siècle (devenu adulte après quelles crises de croissance !) n'accouchât point des rhétoriques dont je le soupçonne gros, dans les diverses matrices des divers moyens d'expression dont il dispose; et qu'il n'arrivât pas à se montrer enfin comme un siècle d'organisation, pour tout dire un siècle *classique*. On sait bien qu'en ces matières il suffit de vingt ans privilégiés pour faire un siècle.

Je ne dis pas que ces vues d'avenir permettront de résoudre directement des problèmes si ardus. Elles prétendent moins, mais il ne serait pas impossible qu'elles aidassent à nous mettre dans un état d'esprit propre à trouver la solution, ne fût-ce qu'en nous invitant à une certaine forme de méditation objective qui se veut à l'abri du fanatisme et de la superstition.

« La sincérité de vivre ne peut se séparer de la croyance au sens » (Camille Schuwer). Là est la pierre de touche.

Si les hommes veulent retrouver leur honneur, il faut enfin rendre aux mots leur sens, au langage sa sainteté.

GABRIEL AUDISIO.

L'OBJET RHÉTORIQUE

La mode venue, nous aimons surprendre les confidences ; on écrit « à propos du langage », et de l'art de persuader. Chacun, en lieu ferme, aurait sa recette « pour bien écrire » ; et les habiles, qui n'ont de secret, parviennent à se confier, à établir « ce qui les pousse à écrire », ce que sont les moyens mis en œuvre. (Ils font état, surtout, d'une cadence de travail.)

De telles confidences, semblables entretiens, avec soi, les curieux et le public, relèvent du Journal que l'on qualifiait d'intime — alors que ce journal déborde, comme une lettre, en aperçus. Qui aime les narrations, « quant à lui-même », les sentences, quelque pénitence donnée, rejoint ces suspects autoritaires, éternels plaideurs dépourvus d'humour.

Notre propos est autre — si les confidences sont vraiment suspectes (en effet, elles constituent une catégorie littéraire, comme le roman) — et voudrait cerner une région parfois didactique, fluente : l'on aimerait forcer, par l'œuvre lue ou établie, les secrets d'une matière que le langage pèse, désagrège et assemble.

Au préalable, reconnaissons que la rhétorique est pénible, baroque, soumise aux choses qui n'étaient plus évidentes ; mais, en dehors de ces choses, il existe — chez l'homme, dans l'œuvre — une intériorisation et une extériorisation qui doivent beaucoup à une pulsion freinée par le bien écrire. Voilà donc un premier fait, une démarche qui retient notre attention ; le but de cette activité, plus désespérée qu'on ne l'assure, étant clair : produire un objet.

Ainsi l'acte d'écrire — par l'œuvre qu'il entame — invente ou crée une matière fertile en modelés, que l'on nomme parfois « contorsions ».

Rien n'est plus vil, en matière de rhétorique, et de conduite humaine, que le sentimentalisme. (Amar disait du ton sentimental qu'il en impose à l'ignorance.) Or, certains établissent des preuves de noblesse, à leurs yeux, par ce fait commun : écrire ; une telle activité les satisfait en dépit du tralala poétique ou romanesque (sa mécanique ne gênera jamais ceux qui ne pèsent le langage.)

Dans l'ensemble, notre rhétorique est satisfaite, courtisane, besogneuse, et même érudite : souvent elle montre sa science, le bien-faire, dans la seule controverse. Bref, serait-elle ennemie de l'idéalisme, on dirait qu'elle espère ; tout au moins en l'élégance, qui, ici, regarde d'abord la grammaire, ses fanfioles et rigueurs.

Pour l'observateur entreprenant, la rhétorique paraît comme un vice, qui manque d'imagination, un état enthousiaste ou suspect de recels : cette rhétorique-là aime se flatter ; la chose tue et probante, étant mise en place avec coquetterie, témoigne d'une confiance à la fois rationnelle et amoureuse, mais qui est illusoire. Nous condamnons le trompe-l'œil ; en fait narcissique, la rhétorique se tolère sans bavure, et n'évite là grandiloquence, malgré ses rétentions. Là, nous nous heurtons à une affirmation banale : l'écrivain « se regarde » ! S'il n'était un voyeur de la pire espèce, où prendrait-il ses matériaux ?

Nous rencontrons ainsi plusieurs travers, que les meilleurs dissimulent ; l'artiste est en partie justifié, dès qu'il parvient à une découverte de ses moyens. Certains font davantage (alors que nous ne croyons pas à leur candeur) — ils sauvent le moyen d'expression utilisé, tiennent le compte des mots et admettent les pirouettes de l'humour, cette opportunité commune.

D'une façon générale (nous n'aurons affaire à des clowns), la rhétorique inquiète, et distrait à peine, puisque tendue, réfléchie, sévère, ennemie du sursaut « bon enfant ». Nous savons que l'époque est sanglée ; peu heureuse, elle se harcèle, tient à l'accomplissement des besognes. Pourtant nul ne suivra l'effort du rhéteur ; il a choisi un moyen d'expression qui ne tolère aucune facilité : la rhétorique est arrogante, convaincue de son droit.

Son sérieux, peu influençable ; tel parti-pris : modeler l'évidence par des moyens en apparence efficaces (« qu'il n'aille aucune ordure sur votre vernis ») ; sa conscience peu morale, et une indéniable monotonie (l'on n'aime guère, dans cette rhétorique, les histoires vibrantes), font du pouvoir expressif un moyen

de communication pervers, vaniteux, assuré de n'être pas banal. Mais ce genre ne travaille guère notre siècle; l'œuvre attendue ne donne pas souvent l'impression que les difficultés réelles furent surmontées, puisque le ton simple est impossible à soutenir !

Quant à la mise en place de jugements opposites, elle ne rassure pas sur l'entreprise humaine, en littérature. Tant d'altérations offensent la vérité, et l'on préfère s'acharner sur des événements critiques; d'où une modification de l'intelligence, à tel point que l'on recherche ses édits, les paraboles, en guise de thèmes prophétiques ou révélateurs. Quand on tergiverse, il faudrait entendre l'avertissement d'Hérodicus : « toujours votre esprit aimera les vives contestations »; ce qui implique une science des idées, non de l'objet; une érudition paradoxale, digne d'un faraud qui saurait mettre en relief la sentence oubliée.

Science, érudition, manie algébrique — ce besoin de conclure, de parvenir au dernier terme — débouchent dans l'entreprise rhétorique, acharnée, qui aime border la flèche, en venir à l'objet ou au texte bref. Là, seulement, nous aurons des traits francs, à condition d'entendre la parabole, un thème, sous-jacent à l'intelligence du récit. Par contre, il est inutile de chercher ces traits en rhétorique persuasive — elle dissimule, malgré sa volonté, ou cette intention qui pousse à discriminer, à confronter.

Si je suis désireux, avant tout, de rencontrer l'homme; si l'on s'acharne, c'est parce que l'œuvre ne trahit qu'un maintien parfaitement intelligent. Par l'expression choisie, par l'écrit manifeste, le rhéteur devient « l'homme qu'il souhaitait d'être », devrait-il disparaître dans la trappe, ou laisser le lecteur « sur sa faim » irritée.

A ce stade, en dépit de l'effort, un mensonge indépassable, la rhétorique est naturelle; vigilante, elle s'en prend à une zone opaque qui s'établit entre des fréquences et des heurts, alors que le tour du langage doit donner l'illusion d'un flux ou d'une lumière. Dans cet ensemble, la rhétorique se définit par le mépris de la coulée, par des rétentions qui ne malmènent que l'homme exposé, trivial et soucieux de « faire joli ».

Ici, l'on doit se persuader que la rhétorique n'est pas satisfaite; elle ne prend aucun plaisir à s'établir « correctement » : nous cherchons l'évidence; au nom des vérités qu'elle sert, la rhétorique vit de dissimulations, surtout chez les chronistes du paradoxe, chez

les tenants du récit intellectuel, chez les assembliers de ce puzzle qu'est la controverse — le caractère même de celle-ci épaulant quelque volonté de séduire, ou l'élan d'une dérobade, aisément justifiée par l'axiome que laisse le confesseur, quand il veut vérifier la justesse de son trait ou en finir avec ces patients que trouble le jugement porté sur eux.

Anxieuse, lors des traductions intimistes, la rhétorique se dérobe, ou porte un jugement en flèche. Bref, elle donne le change, par le fait narré selon les règles, par les oppositions qu'elle confronte.

S'appuyer sur des citations — lorsqu'on veut, dos à dos, renvoyer jugements et attitudes — indique que l'on croit aller aux sources : de la vivacité et du jugement irréfléchi, heureux des moments où la formulation est prise en défaut. Une telle croyance, et cette normalisation belliqueuse : le collationnement des citations, déconsidère qui aime les plus vives contestations — il sait que l'on ne s'en prendra point à ses dérobades.

Comme le rhétoriqueur se prend au sérieux (nous n'avons plus de « confesseur »), il oublie que toute idée, le plus souvent, n'est qu'un éclat, un trait parabolique. La recette étant connue, ou réduite, nous ne pouvons admettre cette « merveille » uniforme au nom de l'esprit critique : ce que l'on reproche à autrui conduit au pire des maintiens — celui de l'intelligence, et à la dernière vanité : au jugement immodeste que l'on porte sur soi, démêleur des absurdités « dont autrui se rend coupable ». (Afin que *notre attitude* ne soit pas suspectée, nous admettons l'affectation chez autrui.)

Si l'on peut médire de l'homme-écrivain, c'est parce que l'attitude, l'écriture appliquée, ou parcimonieuse, oublie qu'elle porte la marque des pensées irréfléchies (que je préfère à la « pensée ordonnée »), et des images qui n'ont que faire de la brièveté intentionnelle. Devant ces spécialisations : ellipse, maintien de la parabole (en tant que vérité éthique), paradoxe, humour satisfait, controverse (« qui juge autrui »), — il est malaisé de saisir l'homme, le dérobeur ; mais l'on ne peut rien contre ce qui gouvernerait « l'intelligence au travail » : disposer les citations, masser l'argument, annoncer le thème d'une suite — voilà les fonctions de qui ne se méfie de l'idée produite, ou des faits rapportés.

Contre l'idée, l'objet triomphe un temps, et bien peu supposent l'instabilité de toute pensée « conti-

nue ». Nous lui préférons l'acte qui isole l'objet ou le récit, qui vérifie un moyen d'expression et lui procure sa netteté, en dépit des méandres. Ainsi rencontrons-nous certaines oscillations, du regard *vers* l'objet, de l'observation à l'expression filtrée.

On le devine : le pouvoir expressif, requis par la découverte et constitution d'un objet, en rhétorique, exige mieux qu'un constat d'expérience, qu'une fiche entomologique ; mieux que le regard du guetteur : un œil de braconnier, pour certaine fête ensuite communiquée, recréée avec les apparences de la spontanéité — cela, pour l'auteur, et son propre émerveillement, d'ailleurs momentané.

Opposite, l'écriture claire énonce pour tous ; c'est là son objet. Or, depuis peu (la rhétorique idéaliste était vouée à l'expression des sentiments et des idées), — le pouvoir dialectique établit un matérialisme ennemi de l'idée, en produisant un *objet*, en place de l'idée. Le profane, non producteur, et peu soucieux d'idéologie, s'attachera peut-être à cette double découverte :

1) *L'établissement d'un objet*, qu'il manipule ou qu'on lui révèle, alors que, lui, badaud, ayant tout vu, était passé « à côté » de l'olive, du savon ! sans leur prêter vie, des tropes, un envers, des mobilités et tel pouvoir d'être ;

2) *Le style délibératif*, ou dialectique — le style adopté, en apparence « difficile », renforce l'effet du décret immodeste mais naturaliste : « j'ai donné vie à la chose » (non à l'idée de la chose.) Bref, l'acte de délibération, puisque l'on passe de l'objet à l'écriture, ou vice-versa, est manuel et positif.

Ennemi certain de l'art des idées (je veux dire : des idées qui ne s'échappent), Francis Ponge est le premier a avoir trouvé non pas une philosophie de l'objet, mais une efficace matérialité de l'objet, poursuivi par l'acte opiniâtre, d'observation (y compris celle des mots) ou de saisie ; par la rhétorique, flexible, sévère, liée au déclic originel. (Du moins, le pense-t-on, car les multiples travaux de l'écrivain s'en prennent inévitablement au premier état.)

Les bases, les secrets de cette rhétorique, sans remonter à Tisias et Corax, échappent en partie au critique, s'il est superbe ; au lecteur, si l'écrivain s'interdit toute confidence : en général, on n'offre pas un secret qui lie ; de toute évidence, il faut se contenter de l'œuvre. Et nous abordons certaine pauvreté, non

la puissance ; des cyniques et des tendres souffrants de rétention, des hommes qui méprisent le sentimentalisme, et qui se plaignent (nous n'avons plus confiance, en littérature). Désormais, par la dialectique sans doute contournée, afin de parvenir à une autre situation, *l'objet a rang parmi les choses naturelles*, comme l'étoile ou le pied de belon. Par ce règne établi, nous ne serons jamais loin de l'homme, qui pourtant n'est pas nommé, et demeure à l'écart : s'ils sont incorrigibles, le tempêtueux, l'indiscret, le paradeur, l'amateur d'idées, n'entreront dans ce monde où l'artifice se trahit encore.

Sur l'écran, par les moyens de projection qu'il utilise et fabrique (oui, la rhétorique fabrique), l'écrivain donne à l'œuvre qu'il poursuit ou achève une intériorité et une profondeur sémantique distincte de l'abîme. Hors des épaves du langage à la merci de la transparence « poétique », qui se fixe trop vite, un courant s'est établi. Que la rhétorique soit ou non discréditée, par les gazettes, elle triomphe, en raison de l'achèvement établi. Seul le littérateur, esclave du travail et jouisseur, sait quelle cruauté demande le maintien de ce geste : écrire.

Le regard porté sur les choses, et le pouvoir expressif contenu, assemblent ce qu'on ne savait plus, investissent le galet vraiment nommé, et source de convoitise rhétorique ; mais l'appât est multidimensionnel, car l'écriture écarte, fouille, comble, tout en révélant les chasses, nos fredaines, d'un mot à l'autre.

Etabli (« les résultats sont sur la table »), l'objet est béant, et cette sensation éprouvée : l'ouverture, ou l'écartèlement, qui ne correspond pas aux figures de l'atlas de dissection — je l'appelle intériorité. Bientôt refermé, cousu, détruit, l'objet disparaît au moment du danger. Pourquoi serais-je absorbé par le gouffre qu'ouvre une tension poursuivie ? D'où un autre pas vers le matérialisme : il commande l'acte d'observation naturelle.

En amour comme en rhétorique, la largesse, l'ampleur des périodes, n'affaibliront pas le jouisseur, ces écrivains qui ne sont plus des héros mystiques. Ainsi, en provenance d'une démesure naturelle, le langage *paraît*, à la façon d'un instrument, qui, semblable à l'oscilloscope, indique le niveau de mes forces.

Cependant, l'impulsion du derviche commande des reprises, des redites, l'antanaclase : au nom de la rigueur, notre rhétorique assurée de son droit tourne

en rond, mais elle est méritoire, ludique ; l'esprit de sérieux est policier, et le dogmatisme change de face. Abrupt, prenant partie, à la merci des détections logiques, il se couvre de ce masque que donnerait un flegme manifeste.

Par contre, nul résidu, dans l'entreprise forte de ce droit : le bien-fondé du langage qui ne dépend plus de l'appétit moral, ou du besoin de prouver, en renvoyant les controverses « dos à dos ». Mais l'amateur d'idées et le poète ont un faible pour les saillies ; ce qui nous rapproche d'une lutte amoureuse, car la rhétorique aime les positions et le tournoiement du guerrier jusque-là solitaire.

Puisque nos rhétoriqueurs emploient une langue exactement ponctuée ; puisqu'ils se refusent aux déroulés juvéniles, ils constituent bien ces pièces qu'un autre siècle vénèrera ! Et, malgré leurs ventouses, on disperse les figures de style, les parties trop nettement aimantées, en veillant à ne pas succomber à la tentation des merveilles euphoniques ou dictées. Certains n'accordent aucun crédit à l'écriture impulsive, et mettent en œuvre le meilleur d'eux-mêmes, ou ces défauts que l'on nomme « tics », afin de s'en tenir à une langue ferme, drue, en dépit de ses articulations. Auparavant, il y eût un langage inexpressif, borné, qui allait vers la chose — une poussière de grains (sous quelle lumière ?) — un trait ou un faisceau tenu dans la paume, à hauteur de l'œil. Ainsi procède l'acte d'observation naturelle, qui joue perdant : il est sans témoin, jusqu'au moment où les mots agitent le guetteur, sans alibi ; il pille, et, pour se produire, doit ignorer l'image. Pourtant nos rhétoriqueurs aiment « l'apparence qu'ils se prêtent », tout en ne manquant pas de se livrer aux plaisirs du questionneur. (A mon insu, quand j'interroge, je révèle une solitude indépassable.) Mais l'on crée ainsi de nouvelles émanations, qui, indirectement, conduisent vers l'objet de désir. Et, si nous aimons que l'on s'en prenne à belles dents, du moins que l'on admette cette preuve : notre impulsion !

En définitive, seul vaut ce qui est freiné. Dans la constitution ou la mise en place de tel objet — *le poème* — je ne m'en tiens pas aux recherches, aux errements du littérateur soucieux d'obtenir un ton, de dresser une parade. Comme notre rhétorique veut retourner aux origines, au terreau sémantique, qu'elle se garde du halo, des mots qui échappent à sa science, et que réclamerait une vertu analogique : l'objet que je veux atteindre n'a que faire du besoin encyclopé-

dique (il tourmente l'impatient), ou de l'euphonie dont les tonalités sont limitées, car elles doivent encore à *la figure* des mots.

Qui se dépêtre a le mérite d'être savant, non comme un chien, et de connaître la source dont il dispose, quitte à cesser la besogne quand les nappes sont taries. Vraiment la littérature est gâtée par ceux qui écrivent « trop vite ». Mais les œuvres auxquelles nous songeons se donnent la palme, depuis le Don Juan de Tirso de Molino, et dispensent leur droit. Eloignant les scories, « j'obéis à tel impératif » (ne pas montrer l'indigence du brouillon), qui n'a que faire de l'intelligence, et voudrait dispenser les ressources d'une logique sûre, que les points intermédiaires entreprennent : quand l'œuvre se ferre, elle dispose de limailles et de résidus, de plantes folles, de poussées exhubérantes, de piétinements. (Pourquoi l'intelligence serait-elle claire et modeste ?)

L'œuvre livrée, donc, est intelligente : pour tel regard personnel (fort sévère, chez certains — on ne le dira jamais assez). Quand elle se tait, nue, pour l'auteur, elle est achevée ! et je dispose, devant moi, d'une chose ennemie. Comme l'œuvre « parle » — j'entends : l'œuvre qui n'est pas un tournoi démonstratif, une fixation de l'intelligence, — je n'examine que sa netteté. Pourtant, dans l'exploit critique, dans la confrontation des idées que l'on acquiert à bon compte, la rhétorique échoue, selon moi : trop de déguisements ou de ruses interviennent en cours de route ; et ce n'est plus l'intelligence qui agit « en vérité », mais l'intention, ce souci de parade, et le besoin de faire du préambule un ramassis de théorèmes.

A côté de cette rhétorique, vouée à l'idée convoitée, — des méandres, ce travers ennuyeux de l'écriture qui n'est pas convaincue. D'où nos facilités, l'imposture courtisane, l'appel du pied, afin de retenir l'attention, et les crises d'humour. (Même les peintres aiment « faire simple ».)

Naturellement, admettons les scories, et ces attitudes, sans oublier que nous tendons vers la constitution d'un objet ; que nous décidons une main-mise totale, ou l'exploration relative, mais épuisante — elle comble le sens de la recherche ; la netteté de l'œuvre, non de la démarche (que nous nommons *acte d'observation naturelle*), résulte d'une masse sémantique qui n'est pas directement assimilable ; mais, lentement conçue ou organisée, sans faire état des rejets, cette

masse parvient à dissimuler la raideur et l'impulsion du joueur, qui, avant tout, est un guetteur. D'où l'importance de l'acte d'observation naturelle.

Essayant de conduire jusqu'à ce point les attitudes et les passions, nous rencontrons un acte momentané, qui est d'observation naturelle. Il repose sur la cruauté, l'absence de savoir, l'accord des désirs, parfois végétatifs, l'œil clos; quelques griffures liées au sentiment de la possession et de l'ennui, à la certitude d'une déchirure. Ce « champ » se dégage lors de la rupture des ligaments qui, jusque-là, scellaient les sens. D'où une plus-value de l'œil sur la main, qui reprend ensuite ses droits, car elle corrode, gifle, accourt, pèse d'un poids contraire, si le danger n'est pas immédiat. Instrument de passion, d'échange et de mesure, elle est niveau, ou démon, s'assure d'une proie qui répond à son instinct. L'accoutumance aidant, elle est condamnée aux gestes qu'elle déteste.

Sa revanche (un contact direct avec la forme) tient dans le modelage des sensations, pour nous, dans l'utilisation des rencontres. Une tête de fleur prend un sens de fête (qui ne détruit l'accoutumance ?) si on la sape au col, d'un jet de coudrier. Il décapite, le geste est neutre, gratuit, inélégant : c'est un acte momentané, comme la destruction d'une gangue, par éclatement; un acte qui dispose de la chose présentée, et parfois la ravage. Cette destruction, en général partielle, se lie peu au besoin de savoir; elle relève de « la physiologie du geste », des perturbations que nous aimons introduire dans un ordre champêtre — tel que nous le connaissons, il ne parle plus !

Je n'ai à réfléchir les incidents d'une expérience paysanne. Ils ne sont des passages, au sens où l'entendait Linné, mais « caractères », dus à l'affirmation de l'instinct. Quant à la durée de cette expérience, elle est à la merci de l'élément. Soumis au foehn, guettant l'eau d'un lac fouetté par la neige, je suis la fermentation d'un drame naturel, qui aurait contre lui (si l'on était entiché d'au-delà), d'être momentané; mais il dure, pour le temps des rafales et de l'emportement. N'a-t-il les crises, les dépressions, les secousses et les fréquences d'une passion ? d'un jaillissement sans autre devenir que son propre terme — cette disparition silencieuse.

L'être seul est sans devenir. La chose regardée, par sa mobilité; l'attrape-mouche établit, pour le

guetteur, une durée d'engloutissement; sa frénésie de meurtre, d'ingestion, envenime et décortique, j'imagine. Rien d'aimable, dans ce mirador au ras du sol, grappant sa rosace d'une languette méconnue et qui ne succombe sous le poids d'une goutte. Son horizon est le guet inerte, aveugle, alors que le vent défait la rosée peu avertie, celle qui chape les pierres, confondant le suint avec une sève originelle.

Quand le suint se disperse, la bête est morte. Quand, d'un règne à l'autre, on surprend une charnière, ou les détentes possibles, l'homme devient le lieu d'une métamorphose, enfin sensible au geste qui se soude à l'élément. D'où certaine aisance, qui assure la greffe et les transmutations. En ce lieu, bat une fièvre peu distraite. Son mérite ? l'être n'est seul. Qu'il se fige ou se scelle, relève de ses talents de domestication. Distant, autonome, l'objet est instrument de révolte, le pourquoi d'une rupture qui m'est offerte : il suffit, pour l'établir, de passer d'un règne à l'autre; d'être, par l'objet ou l'élément qu'il représente, au delà d'une muraille.

Conquis, cependant libre, l'objet n'a de défense. Le pouvoir de la main, cruelle et formatrice, est tel que cet objet acquiert, serait-il décortiqué, une densité et une masse attractives qui persistent durant l'investigation.

La main n'est seule. Que ses possessions soient secrètes, nul ne l'ignore; si les doigts deviennent une filière, tamisent l'élément, leur réceptacle grandit et se serre jusqu'au point où il sera à la mesure de l'orgasme : décapiter l'ombelle, fouetter les joncs ! tromper l'attrape-mouche. Ainsi le drame naturel présente de nouvelles incidences, prête ses rêts à la main, qui accordera l'objet à l'élément. Leur liaison fait du geste un moyen d'innervation, une fête, qui, pour elle, a ses saisons.

Durant cette conquête, la main permet une sensation de distance, proche de l'effroi amoureux; mais l'acte naturel se refuse aux délectations intimidantes. L'objet est privilégié, s'enkyste ou saille, malgré ce défaut : *nous ne savons plus reconnaître les espaces que parcourt la main*, liée à ses instincts et au tumulte du souffle. Chez l'homme, ces précipitations correspondent à l'inverse du bon sens. Dues à la chasse, elles fanatisent et dépossèdent le guetteur. Par l'objet « mobile » sous le regard, il enregistre une scène lentement apaisée, qu'il s'agisse des aiguilles de pin

fichées sur un mamelon de feuilles sèches, des graines de pavot heurtées dans leur coque, du foehn, ou de l'étal des moisissures.

Si l'acte de resserrement ou d'abandon perd en autonomie, dans la mesure où il conduirait un sillage réflexif, il gagne en valeur hiératique, à condition de se lier à l'objet. De cette liaison résulte un être-objet, un être de l'objet qui déclenche en moi l'immobilité du guetteur. Par la rupture ou le déchirement de l'inertie, il témoigne, d'un règne à l'autre, sans ménagement, de la hantise de l'unité, puisque « l'acte trouve rarement son objet ». Ainsi rêvons-nous d'un accord entre l'objet naturel et le guet. Celui-ci déçu ou achevé, nous passons à un autre règne, en tentant de constituer l'objet rhétorique, but et moyen d'une entreprise sans fin.

RENÉ DE SOLIER.

RHÉTORIQUE ET STYLE DANS L'ART PLASTIQUE D'AUJOURD'HUI

La question posée par *Les Cahiers du Sud* s'adresse en premier lieu aux écrivains, concerne leur art. Peut-elle se poser également pour la peinture et la sculpture ? Une « méthode de bien dire » est-elle *concevable* dans ces deux arts ? De telles méthodes ont-elles existé dans le passé ? En existe-t-il une aujourd'hui ?

A la réflexion, la *possibilité* de « rhétoriques plastiques » s'avère évidente. Pour nous orienter dans la production artistique du passé, nous la « classons ». Le résultat de ce classement, nous le désignons sous le nom de « *styles* ». Qu'est-ce qu'un style ? C'est un ensemble d'éléments commun à un certain nombre d'ouvrages. Ces éléments communs sont le résultat d'un enseignement, sous une forme quelconque, c'est-à-dire d'une *rhétorique*. Au point de départ de n'importe quel style se trouve une rhétorique. Un style, d'habitude, s'observe non seulement dans les arts plastiques figuratifs — peinture et sculpture — mais également dans les arts plastiques abstraits — architecture et art appliqué. Il est même, souvent, plus évident dans ces derniers, l'élément individuel y étant moins apparent que dans les arts plastiques figuratifs. Dans la peinture et la sculpture, une rhétorique qui s'affaiblit laisse s'amenuiser le style contre lequel prévaut la tendance individuelle de l'artiste.

Dans le passé, de nombreuses civilisations se présentent à nous avec des styles d'une rigidité absolue, témoignant d'une rhétorique qui s'imposait à tous. Pourquoi ces civilisations sont-elles parvenues à cette unité stylistique parfaite ? Simplement, je crois, parce que cette unité stylistique n'était que le reflet visible

d'une unité spirituelle sans fissure. L'Egypte, la Chaldée, l'Assyrie, comment douter de l'unité des aspirations spirituelles de leurs civilisations ? Ces aspirations étaient, en dernier lieu, d'essence métaphysique, plus exactement religieuse. L'art avait un *but* religieux. L'on peut constater qu'il suffit d'une hérésie — celle de la XVIII[e] dynastie — pour transformer le style de l'art plastique en Egypte. Aucun art n'est gratuit. Tout art est « engagé », poursuit le but que lui impose l'esprit du temps. Cet esprit seul — je veux dire un courant spirituel collectif puissant — est capable de donner naissance à un style régi par une rhétorique acceptée par tous.

Dans notre civilisation occidentale, une longue période témoigne de l'action d'un tel courant spirituel, sous forme d'un style au service d'une conception du monde : l'Ere Chrétienne qu'il faut, il est vrai, limiter soigneusement. Elle débute, selon moi, au VI[e] siècle pour se terminer au XII[e]. La sculpture en ronde-bosse, on le sait, ne renaît que vers la fin de cette période, le christianisme partageant encore la haine judaïque envers les idoles corporelles. La fresque et la mosaïque, elles, enseignaient sur les murs des sanctuaires le mythe chrétien aux laïques illettrés et échappaient ainsi, comme écriture, à tout reproche. Or, on le sait, non seulement les symptômes stylistiques de l'art chrétien sont fortement marqués, mais nous possédons des « livres de peinture », d'époque postérieure, il est vrai, mais copies, à coup sûr, de règles antérieures, codifiant la peinture et la mosaïque, enseignant ainsi la *rhétorique de l'art chrétien.* A la base de cette rhétorique, nous retrouvons, comme en Egypte, une conception du monde partagée par tous, dominant toute la vie spirituelle et matérielle. Que l'on y prenne garde : ce n'est qu'après l'écrasement des grandes hérésies, maladies infantiles du christianisme — de l'arianisme, notamment — que l'art chrétien prend ses assises. Ce sont d'autres hérésies — celles de Joachim de Flore, des Cathares, des Vaudois — qui en marquent la fin.

L'unité spirituelle se trouve rompue. D'autres buts s'imposent aux arts plastiques figuratifs, buts faisant appel bien davantage à l'esprit individuel. Certes, les œuvres de chacune des époques subséquentes gardent toujours entre elles un air de famille, car bien des préoccupations restaient en commun aux hommes d'une même époque, mais l'élément individuel tend, de plus en plus, à l'emporter sur l'élément collectif. L'influence de la rhétorique va toujours diminuant.

Pourtant, il est évident que l'*enseignement* des arts plastiques figuratifs n'a pas cessé avec le moyen âge. Il se continuait dans l'atelier des peintres et des sculpteurs, d'abord, en y prenant le caractère d'une « méthode de bien dire » purement artisanale qui n'ambitionnait point de diriger les esprits, et qui, de ce fait, ne mettait obstacle à aucune évolution stylistique. L'éclosion des écoles des Beaux-Arts ne changeait rien à cette situation, l'enseignement s'y donnant toujours dans les ateliers. C'est l'*étatisation* des Ecoles des Beaux-Arts seulement qui conduit à une tentative, la plus délibérée qui puisse se concevoir, d'*imposer* un style sans base spirituelle. C'est l'état qui s'arroge ce droit. La tentative s'est produite dans tous les pays d'Europe. Prenons l'exemple français, le plus significatif et le premier de tous.

La révolution française, chose bizarre si l'on y réfléchit, a fait de David, peintre classiciste, le dictateur de l'art plastique. L'empire lui conserve ce rôle. C'est l'esprit de David qui dominera l'Ecole des Beaux-Arts Napoléonienne. C'est par *ses sujets* que David séduisait tant les hommes de la Révolution que Napoléon. C'est l'admiration pour les *Romains*, le désir de les égaler qui dominaient l'époque. L'histoire est ce qu'elle est, ce qu'elle doit être, étant donné les circonstances, et il ne saurait être question de faire le maître d'école en morigénant les hommes du passé. Pourtant, l'on ne peut s'empêcher de constater que ce n'étaient pas des considérations plastiques qui avaient fait opter pour David. L'on ne peut s'empêcher de penser qu'il y aurait eu davantage de possibilités d'évolution si l'on avait choisi un Fragonard, parti lui aussi, de grandes compositions classiques mais parvenu à une liberté de métier qui fait de lui, pour citer une réflexion que Picasso eut un jour en causant avec moi, « le premier peintre qui n'ait plus été un artisan ». Ses sujets « frivoles » le faisaient écarter d'emblée, il est vrai, par les hommes « vertueux » de la Révolution. Le style de David était *maniériste*. Ajouterai-je que ses successeurs, méconnaissant même les mérites de sa « grande manière », ont évolué vers un *éclectisme* emprunté aux Bolonais, sacrifiant ainsi la sèche grandeur, la froide pureté du style davidien.

Ce style convenait-il vraiment à l'époque révolutionnaire, à l'Empire ? On peut en douter. Son adoption n'était-elle pas paradoxale ? L'effervescence, l'enthousiasme des hommes de ce temps pouvaient-ils trouver leur expression dans cet art rigide ?

En vérité, le classicisme était à bout de course et la pensée d'un Winckelmann avait perdu toute action. Si l'on lit les théoriciens de l'époque, l'on est frappé par leur mentalité « pré-romantique ». Je ne parlerai même pas des Allemands : chez eux, le Romantisme venait d'éclore, héritier du « Sturm und Drang ». Quoi de plus opposé au classicisme dans les arts plastiques que les « Herzensergiessungen eines kumstliebenden Klosterbruders » de Tieck et Wackenroder ? Je ne parlerai pas non plus des Anglais chez qui naissait l'école paysagiste qui, rejetant toute idée préconçue devant le monde extérieur, devait déclencher l'évolution de la peinture moderne tout entière qui ne cessera jamais d'être un art qui tend à exprimer les sensations ou les idées de l'artiste, librement. Je me contenterai de citer (1) deux historiens d'art *français* qui sont parmi les fondateurs de leur discipline en France. Séroux d'Agincourt qui prépare en Italie, de 1778 à 1814, son « Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe », y écrit, en parlant de Giotto : « La manière simple et vraie de dessiner qu'adopta ce maître le conduisit aux sources de l'expression ». Ce même terme — l'expression — se retrouve dans la « Dissertation sur les peintures du Moyen Age et sur celles appelées gothiques » de Paillot de Montabert (1812) : le but de la peinture, c'est l'expression. Nous voici bien loin de la « grande manière » du classicisme Louis XVI, dernier rejeton de l'école de Fontainebleau, maniérisme français admirablement adapté à la mentalité du XVIe siècle mais bien étranger au « naturisme » d'un temps féru de Jean-Jacques Rousseau. Que l'on veuille bien noter aussi l'intérêt que portaient ces historiens à l'art du Moyen Age et à l'art gothique qui avaient paru méprisables ou odieux à leurs aînés. Ils s'avèrent imbus, de la sorte, une nouvelle fois, d'esprit romantique. Il est bien évident que les goûts qu'ils manifestaient ainsi ne leur étaient point particuliers et que le but qu'ils attribuaient à l'art plastique, ils n'étaient pas seuls à le statuer. Le moins qu'on puisse dire, c'est que des bureaucrates, sans contact avec les arts plastiques, ont imposé à ceux-ci un style *classiciste* moribond auquel s'opposaient nombre d'intellectuels. Ce style perpétuait un art momifié, sans rapport avec l'époque vibrante et fougueuse. Qui sait ? Cette bureaucratie est peut-être responsable également de la carence de la *poésie lyrique* durant la Révolution et l'Empire.

---

(1) D'après Focillon : *La Peinture au* XIXe *Siècle*. Paris, Laurens, 1927, pp. 58-59.

Par le « fait du prince », un style se trouvait maintenu, mais à la base de ce style, *il n'y avait plus de rhétorique.* Ce style n'était plus qu'une apparence creuse. La rhétorique qui, jadis, avait donné lieu à sa formation, avait poursuivi de tout autres buts que ceux que proposait l'époque révolutionnaire. Pour parvenir à « l'expression », elle ne pouvait être d'aucun secours. Or, une rhétorique plastique ne saurait être maintenue par des décrets. Elle naît de l'obligation d'adapter les arts plastiques au but que leur désigne l'esprit du temps. Elle ne peut plus servir quand ce but se transforme. Le XIXe siècle débute avec un « style » sans rhétorique, pseudo-style qui pèse aux vrais artistes. Ils sentent, eux, confusément, les vrais besoins de leur milieu culturel, besoins que ne permet encore de satisfaire aucune rhétorique nouvelle.

Les cent ans qui suivent offrent le spectacle d'une lutte incessante qui tend à détruire le faux style officiel et à trouver une expression adéquate aux sensations, aux sentiments, aux passions des hommes du temps. Tous ces efforts restent individuels. Géricault, Delacroix commencent à s'attaquer aux entraves de l'Ecole. Ces entraves sont brisées définitivement par les Impressionnistes, par Van Gogh et les Fauves. Cézanne et Seurat tentent d'élaborer, chacun de son côté, une rhétorique nouvelle, mais les temps n'étaient pas mûrs. C'est un siècle d'anarchie que le XIXe, en art, un siècle qui s'achève par un divorce total entre les grands peintres et la foule. Cette scission, l'Ecole des Beaux-Arts en est seule responsable. Elle continuait obstinément à enseigner un style sans contact aucun avec les aspirations du temps et qui ne faisait que s'avilir davantage. Elle perpétuait une figuration périmée qui pétrifiait, pour les hommes de l'époque, le monde extérieur. Cette vision figée entrait en conflit avec celle des vrais peintres du temps, faisant apparaître, aux yeux de la majorité, les ouvrages de ces artistes comme non conformes à la réalité — « réalité » qu'on « voyait » comme les élèves de l'Ecole. Ainsi, ces ouvrages semblaient des élucubrations arbitraires, extravagantes, et les fils seulement, par l'effet de l'accoutumance, « lisaient » et admiraient des tableaux peints par les contemporains des pères.

En constatant ces méfaits d'un style « officiel » en France — et dans toute l'Europe occidentale — on ne peut que déplorer qu'une autre révolution — la *Révolution Russe* — soit tombée dans la même erreur que la Révolution Française, et qu'elle aussi perpétue le style du régime qu'elle a renversé. C'est le *style*

tsariste que défendent avec acharnement les officiels de l'U. R. S. S. Ce sont les « maîtres » de cette école éclectique sans originalité ni vigueur qu'on acclame, et notamment Riepine, Verechtchaguine, Sourikov dont les *sujets* se trouvent aptes à plaire — exactement comme les Romains de David avaient plu aux hommes de 89.

Que l'on me comprenne bien : je ne prétends pas du tout que les dirigeants russes auraient dû agréer la peinture de l'Ecole de Paris telle quelle, comme peinture soviétique. A une mentalité nouvelle il faut un art nouveau, ce qui n'empêcherait pas, d'autre part, les Russes sensibles à la peinture, d'admirer les œuvres des maîtres de l'Ecole de Paris. Une telle admiration pourrait se concevoir, dans le domaine esthétique, sans nuire à la volonté de parvenir à un art soviétique propre. Le christianisme s'est créé un art, et je ne vois pas du tout pourquoi le communisme n'en créerait pas un. Les données, pour un tel art, existent. Il y a un élan passionné vers un but considéré comme suprême. Il y a un mythe marxiste. En tentant de perpétuer l'art tsariste qui n'était qu'un art allemand abâtardi, l'U. R. S. S. se met en travers de l'évolution normale, *empêche* l'éclosion de son art propre. C'est par un excès de hâte, il me semble, qu'elle commet cette erreur. Elle n'a pas tort de vouloir un art prolétarien, mais encore faudrait-il qu'elle lui laisse le temps de naître. Il a fallu longtemps pour que l'art chrétien se forme d'apports romains, helléniques, syriens, alexandrins et autres. L'art soviétique naîtra, lui aussi, si l'on veut bien lui en laisser le temps et si l'on accable pas, sous l'épithète saugrenue « formaliste », tout effort qui peut aboutir à sa création. C'est avec des formes colorées que se fait la peinture : elle est toujours « formaliste ». La peinture et la sculpture occidentales d'aujourd'hui, issues de la *Révolution Cubiste*, sont parfaitement capables de suffire à n'importe quelle tâche. La *liberté* à laquelle est parvenue la génération post-cubiste, lui permet de s'y atteler. Encore faudrait-il que les dirigeants de Moscou écoutent le conseil donné par Picasso, il y a des années déjà, à l'un des leurs : « Considérez, pour votre usage, ce que nous faisons comme un art de laboratoire ». Que l'on m'entende bien : les œuvres des Cubistes, en elles-mêmes, n'ont aucun caractère expérimental. Ce sont des œuvres d'art abouties, joie à jamais pour tous les hommes sensibles à la peinture, mais le rôle historique de toute œuvre d'art est double. Elle parachève ce qui n'était qu'indiqué dans des œuvres antérieures et elle prépare des

œuvres postérieures. Le Cubisme a fait table rase de toutes les formules usées dont les débris jonchaient le sol. Il a repensé le problème de l'art plastique figuratif tout entier. En considérant la peinture et la sculpture comme ce qu'elles sont, comme des *écritures* et non comme la création de « doubles » du monde extérieur, les quatre grands peintres cubistes ont redonné à ces arts une base solide, tout en leur ouvrant le chemin de toutes les libertés. *Ils ont créé une rhétorique nouvelle* apte à créer un mode d'expression à une pensée, non plus *extravertie* comme celle des hommes depuis la Renaissance, mais *introvertie*. Ils agissaient comme s'ils étaient conscients de l'importance historique de leur entreprise. Leurs travaux ne se bornaient pas à produire des ouvrages de caractère purement personnel. En partant de l'œuvre de Cézanne — car Seurat n'a pas de continuateur, — ils tentaient de créer un art qui dépasse l'effort individuel. Quiconque a étudié la Révolution Cubiste, ne saurait douter que tel a bien été leur dessein. Dans l'effort d'investigation du monde qu'ils poursuivaient, eux aussi, mais sur un plan nouveau, ils s'attachaient à ce qui est durable, se détournaient de ce qui est momentané, fortuit. Ils s'efforçaient d'inventer des moyens picturaux capables de servir à tous. Ces moyens, ils les voulaient aussi *impersonnels* que possible. Ils ne songeaient qu'à éviter tout ce qui aurait été virtuosité, habileté personnelle. Je rappelle combien se ressemblent les tableaux de Picasso et de Braque d'avant 1914 ! On inventait le faux bois, le faux marbre, le papier collé, tous ces « éléments tout faits ». Léger voulait concevoir des tableaux que ses élèves eussent pu exécuter, idée qu'il a abandonné aujourd'hui pour les tableaux de chevalet, mais qu'il conserve pour la peinture murale. Juan Gris enfin, non content de créer son œuvre qui est exemplaire, formulait clairement dans ses écrits la rhétorique cubiste. (2)

On pouvait croire, vers 1914, que de cette rhétorique allait naître un *style cubiste*. J'ai assisté alors au spectacle exaltant d'un effort collectif, d'un échange d'idées continuel, chacun ne semblant désireux que de faire participer les compagnons aux découvertes qu'il venait de faire. Il y eut l'influence immense des grands cubistes sur les peintres contemporains. La « Section d'or » de ces années a vu des tableaux « cubistes » de presque tous les jeunes de l'époque, c'est-à-dire non seulement de Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, Delaunay, Herbin, mais de peintres com-

---

(2) Je renvoie le lecteur à mon *Juan Gris. — Sa vie, son œuvre, ses écrits*. (Paris, Gallimard, 1946).

me Dunoyer de Segonzac, La Fresnaye, Luc-Albert Moreau, Boussingault, etc... Tous étaient — ou se croyaient — cubistes.

Pourtant, en fin de compte, la rhétorique cubiste n'a pas été capable d'engendrer un style accepté par tous. On ferait preuve de courte vue en rendant responsable de cet échec la seule guerre de 1914. Il y avait, certes, un milieu artistique ardent, passionné, mais ce qui manquait, c'était un milieu culturel uni proposant aux arts plastiques un but qui aurait permis de satisfaire les aspirations de tous. Les œuvres des Cubistes étaient l'expression authentique du temps ; mais une minorité seulement était capable de suivre les artistes, de pénétrer dans leur univers. Il n'y aura jamais que peu d'hommes capables de vibrer profondément au contact des œuvres d'art. Toutefois, ceux-ci n'ont pas que leur mission hédoniste, si haute qu'elle soit, mais encore une mission sociale, et, par dessus tout, une mission que j'ai appelée « biologique », à savoir de faire « voir » le monde extérieur.

La dispersion du groupe cubiste opérée par le 2 Août 1914 ne faisait que précipiter un événement inévitable. Chacun des grands peintres cubistes continue à travailler pour son propre compte, mais s'il ne peut être question d'un *style* cubiste, l'élaboration d'une *rhétorique* cubiste n'en continue pas moins. Le « cubisme analytique » avait semblé apte à engendrer un style. Le « cubisme synthétique » a fait dire à tous les ignares que le « Cubisme était mort », précisément parce que les éléments communs à tous les peintres cubistes s'estompaient. Pourtant, la prodigieuse invention de *signes nouveaux* que constitue le Cubisme synthétique est une contribution très importante à la nouvelle rhétorique, ces signes étant appelés à devenir bien de tous.

Ce n'est pas pour rien que Braque a écrit de nombreuses pensées et réflexions, que Léger, outre qu'il enseigne dans un atelier, a rédigé de nombreux articles. J'ai déjà parlé des écrits de Gris. Picasso, lui, n'a pas publié d'écrits théoriques; mais ceux qui ont le privilège de l'approcher savent avec quelle clairvoyance il parle des problèmes de son art. La rhétorique cubiste ne cesse de se fortifier. Elle est à la base de tout ce qui a été fait de valable en peinture et en sculpture à notre époque. Deux tendances se partagent les travaux de la génération d'artistes nés autour de 1900. J'ai appelé ces tendances « néo-maniérisme » et « néo-baroque ». Toutes les deux se fondent

sur la rhétorique cubiste. Que l'on me comprenne bien ! En ce disant, je n'entends nullement diminuer « l'originalité » de ces peintres mais simplement énoncer une vérité historique. Ce n'est pas amoindrir Masaccio ou Piero della Francesca que de constater que sans Giotto ils seraient impensables.

La rhétorique cubiste existe. Elle ne saurait plus être enlevée de l'évolution des arts plastiques. Ce qui n'existe pas, c'est *un style* de notre temps apte à soutenir les faibles tout en obtenant l'adhésion des forts et capable de faire communier tous les hommes autour des œuvres d'art. Il n'est pas donné à tous d'être sensibles à la beauté plastique, mais une époque non déchirée produit des œuvres d'art qui, tout en valant au point de vue esthétique, comportent un autre message qui s'adresse à tous. Seule, je l'ai dit, la Russie Soviétique me semble capable, actuellement, de donner naissance à un tel art, c'est-à-dire d'engendrer un style, à condition de ne pas se cramponner à l'épave de l'art tsariste.

La rhétorique cubiste pourrait en être la base, ce qui ne veut pas dire que cet art devrait *ressembler* au Cubisme. Les peintres néo-maniéristes et néo-baroques, en France, tout en s'inspirant de la rhétorique cubiste qu'ils continuent à élaborer, n'aboutissent nullement à un aspect cubiste. Le Cubisme s'est incorporé à l'histoire. Les peintres qui imitent *l'aspect* cubiste prouvent par là, précisément, qu'ils n'ont pas compris *l'esprit* cubiste. Celui-ci peut servir de base à d'autres aspirations qu'à celles des peintres cubistes. Braque a écrit en 1916 : « Se souvenir toujours que la peinture n'est pas un art à tout faire ». Or, plus tard, la rhétorique cubiste s'est révélée capable de *dépasser* le cubisme et de prêter son appui à des peintres poursuivant des buts qui auraient paru hérétiques en 1916. Pour ne citer qu'un exemple : les ouvrages *valables* de la peinture *surréaliste* sont issus de la rhétorique cubiste, au point de vue plastique. C'est, au contraire, ignorer la rhétorique cubiste que d'échafauder des « tableaux abstraits », exemples déplorables d'un *pseudo style* cubiste, car la rhétorique cubiste se voulait base d'une écriture significative, et non d'une calligraphie pure. Ce pseudo art abstrait s'avère *décoration* et non peinture. L'ornementation, une fois de plus, perd tout contact avec la rhétorique qui était à son origine et continue à répéter mécaniquement un aspect qui n'est plus que lettre morte.

Notre époque possède une rhétorique plastique mais qui n'a pas encore abouti au style. Cette rhéto-

rique a donné libre cours à l'exaltation individuelle plus qu'aucune rhétorique antérieure, elle a permis de créer des œuvres lyriques d'une liberté et d'une grandeur inégalées. C'est une époque magnifique que la nôtre, quant aux arts plastiques, une des plus importantes, j'en suis sûr, dans l'histoire. Je suis heureux et fier de l'avoir vécue.

Il est déplorable, certes, que l'art plastique, en notre temps, ne soit que le bien de quelques-uns, que tous n'y puissent pas accéder d'emblée. Pour qu'il en soit autrement, il faudrait que naisse un *style*. Or, c'est seulement une pensée commune qui peut donner lieu à sa naissance qui ne saurait résulter de la volonté de quelques artistes, si grands fussent-ils. Un vrai style est la conséquence inéluctable d'un ensemble de conditions spirituelles et économiques. Ces conditions n'existent pas encore dans une Europe occidentale profondément individualiste.

DANIEL-HENRY KAHNWEILER.

POÈMES

L'OMBRE DES MOTS

L'ombre des mots, l'ombre des morts et de ces
L'infatigable cœur tissant une auréole, [*ombres*
Cette écharpe du fil des jours, cet arc-en-ciel
Que tordent tour à tour la douleur et la pluie.

Visages, c'est en vain que j'invente des masques,
Les gouffres entr'ouverts ne se referment pas,
Les morts les plus légers font trembler jusqu'au
[*marbre,*
Le plus secret remords a la foudre pour voix.

Entends couver le feu sous les feuilles éteintes,
Pâtures que le vent s'apprête à dévorer,
Ainsi d'un cœur en proie à tant de flammes feintes
L'angoisse obscurément présage la splendeur.

Ainsi en sera-t-il de ces lèvres menteuses
Que les mots brûleront comme le sel des mers,
A peine murmurés une silencieuse
Aurore s'épanouira sur les déserts.

Si ne doit le soleil couronner ces promesses,
Si les voiles ne trouvent grâce auprès du vent
Ah ! que du moins soient indulgentes les étoiles,
Qu'elles se lèvent aussi tremblantes, aussi pâles
Que ce peu de passion dont je trompe ma nuit.

VERDURE NOIRE

I

En ces combes, berceaux d'ossements et de pierres,
Dans la poussière glorieuse rit la mort
Se rengorgeant avec des grâces de colombes,
L'arbuste desséché se couvre de miroirs,
Ces feuillages luisants où le soir aux eaux longues
Va jaillir de la seule inquiétude de l'air.

Salut à vous cyprès, bergers des ombres,
A vous lauriers plus que la vie amers,
En un même troupeau il vous faut assembler
Nos souvenirs bêlants et nos futures tombes.

Cigales qui régnez sous l'atroce soleil
Sur un pays plus consumé que l'âme humaine,
Cyprès, princes du temps qui vous riez de lui,
Lauriers moirés comme le désir et la mer,
Nous voici seuls auprès de vous, soyez témoins
De l'angoisse qui chaque soir nous étreint
A voir renaître les étoiles. Il n'est pas
Le vôtre ce destin dont la toile se trame
Pour nous sur les terribles métiers de la nuit.
Impassibles vous avez vu les hirondelles
Coudre et découdre la pourpre du soir
Vous désignez le ciel du doigt ou le mirez
Fidèlement et tendrement mais sans attendre
De lui le moindre don ou le moindre secret.
Faites-nous donc pareils à vous, à vos fuseaux

Qui ne travaillent ni ne filtrent ni ne chantent
D'eux-mêmes mais sont là de la terre jaillis,
Posés contre le ciel sans mystère, beaux arbres
D'une beauté nocturne et aveugle, nos cœurs
N'attendent pas d'autre parure que la vôtre
Ce noir flambeau, le contraire des astres.

II

Fines résilles du soleil
Soudain si lourdes à nos tempes,
Résilles ou plutôt résines
De la blessure des années,

C'est mentir que de dire l'air
Léger si l'encombrent
Tant de paroles, de baisers,
Les fantômes de tant de lèvres,

C'est mentir car les roses même
Sont de plomb quand le sont nos membres
Et quant aux arbres toujours verts
Ce sont des aiguilles pour coudre
Notre cœur au cœur de l'hiver.

Résilles ou plutôt résines
A mes doigts cet après-midi,
Quel tailleur invisible prend
Les mesures de mon linceul ?

C'est mentir de dire le vent,
La mesure n'est pas son fait,
S'il travaille c'est à forfait
Comme le prouve l'ouragan,
Tout m'assure qu'en ses masures
Le vent n'a cure de ma mort.

Le seul artisan n'en peut être
Que le soleil, lui qui nous jette
Tant de joyeux copeaux à travers les fenêtres
Et qui, si rayonnant qu'il nous puisse paraître,
S'en va nous menuisant un meuble à sa façon.

Ne dîtes pas cercueil, c'est trop vite en besogne,
Mais masque seulement et ça n'a rien de gai,
Un masque d'air impalpable et de cendre,
Tout lumineux, amical au visage
Mais qui jour après jour ralentit notre cœur,
Non certes forcément qu'il s'arrête de battre
Sur le champ, mais bientôt, incapable d'aimer,
Pris à la glu de l'air, pris comme glace ou marbre,
Il végète pareil à l'aubier cœur des arbres
Jusqu'au jour où la mort entre l'arbre et l'écorce,
Ce qu'elle est seule à faire impunément, mette le
[doigt.

III

Passé tes cymbales éteintes
Sont lunes vaines en nos mains,
Fermer les paupières n'est rien
Quand tout est devenu de pierre.

A rien ne sert d'être agile ou léger,
C'est la même chanson pour la muette mort.
Le temps neigeait, maintenant c'est verglas,
Le miel du jour, il poisse à nos dix doigts,
Toute parole en la gorge rentrée
Verrons-nous la nuit hisser dans le ciel
Des miroirs mirant nos corps étendus ?

POURRITURE DU MATIN

Ma peine ou mon bonheur si le vent les emporte
Il les rapportera fidèle au rendez-vous,
Il siffle dans ses clefs plutôt qu'au ras des portes
Ces brebis de l'hiver qui vivent près des loups.
Ce sont nos souvenirs et que Dieu leur mesure
Le vent puisque leur laine est la fleur des buissons,
Puisque le cœur est à tous vents cette masure
Frissonnant sous sa parure de liserons !

Le vent siffle jaloux des mouettes rageuses
Qui le narguent du cri de leurs flûtes de sel,
Le vent siffle jaloux des amours orageuses
De l'abeille et des fruits, de la terre et du ciel.

Elle monte pourtant cette lune rongée
De vert de gris comme une orange trop mûre,
Elle se dresse sur les peuplades allongées
Des dormeurs sur leurs litières de pourriture
Et ils ne savent quelle plaie est plus profonde
De celle de leur flanc ou de celle du jour
Lorsque le vent aigri halète sur le monde
Et leur désir dans les ordures de l'amour.

Goutte à goutte l'éveil des cloches matinales,
Trottez ! trottez mules agiles, mais ici
Ce sont chèvres et boucs que l'aurore fouaille
Qui vont aveuglément sur des pattes de pluie.

Ah ! pureté au goût de laine et d'eau glacée
Pourquoi chaque matin ai-je donc dans la bouche
Ce goût de cuivre et non le tien ?
Comme si j'avais de mes lèvres avec toute la rage
[de l'avare
Compté les hallucinantes monnaies de la nuit
Et si j'en respirais les trésors vénéneux ?

Je sais, tout se pourrit dans la chaleur du sang,
La face même de l'amour, face de marbre,
Voici qu'elle pourrit à son tour, que la mousse
Fleurit sur des charniers, voici que les paupières
S'entr'ouvrent sur une lumière malade.

Je vous connais visages du petit jour
Qui ressemble comme un frère à la petite mort,
Epuisés de sommeil avant même de vivre.
Faut-il que toute beauté ait cette face de papier
[mâché,
Cette face même d'une heure qu'écartèlent à hue et
[à dia la mémoire et le désir,
Et que l'instant où s'éveille le monde
Soit pareil au fléau
Qui de tout temps hésite
Entre deux cauchemars ?

LÉON-GABRIEL GROS.

LE “PARNASSE SÉRAPHIQUE” DU P. MARTIAL DE BRIVE *

J'avais cru faire une découverte, au hasard d'une lecture : celle d'un poète religieux du XVII[e] siècle. On connaît l'engouement dont jouissent aujourd'hui de tels poètes ; Godeau, Malleville, Motin et Drelincourt sont devenus, aux yeux des initiés, des astres de première grandeur. Quand m'apparut le P. Martial de Brive (c'était à la Bibliothèque Nationale), je ne doutai point qu'il ne fût digne d'entrer dans cette fameuse cohorte, ni même qu'il ne la dominât par instant. Au surplus, sa figure me semblait offrir un intérêt particulier.

Mais une découverte ? Il me fallut bientôt déchanter. Le P. Martial n'était pas tout à fait tombé dans l'oubli. Bremond lui consacre quelques pages ; et l'une de ses œuvres vient de reparaître, par les soins de Roger Allard, en édition de grand luxe, illustrée par Galanis. Charles Nodier déjà s'était plu à l'évoquer ; et, pendant l'occupation, André Malraux m'envoya de son maquis un numéro du *Bulletin Archéologique de la Corrèze*, daté de 1888, où l'on peut lire sur le P. Martial une étude fort nourrie, encore qu'un peu « locale », de M. Clément Simon.

L'étude de M. Simon est précédée d'un portrait du poète, le seul qui nous soit resté. C'est une gravure, d'après un tableau de l'époque. Des plis du capuce émerge une forte tête, aux traits réguliers : méplats accusés, nez royal, œil en olive, très lumineux, bouche amoureuse, sourcils, iris et moustaches de jais. On songe aux portraits que fit le douanier Rousseau ; songeant aussi à certains tableaux surréalistes, on introduirait volontiers dans cette gravure, autour du

(*) Ces pages doivent préfacer un choix de poèmes du Père Martial de Brive, à paraître chez Gallimard.

visage, quelques éléments hétérogènes et symboliques : une étoile, une colombe victorieuse d'un serpent, une petite fille qui joue au cerceau... Cette imagerie eût sans doute enchanté le P. Martial, qui chérissait les correspondances secrètes (et d'abord celles du nom et de la personne, son propre anagramme étant : *Marie l'a délivré*).

Le P. Martial, qui, dans le siècle, s'était appelé Dumas, appartenait à la première famille de Brive (1). On voit encore à Brive sa maison natale, *La Labenche*, dont on fit un séminaire. Son père, lieutenant-général de la sénéchaussée, était réputé pour son bon sens et ses capacités. Un des frères de notre poète devint président du Présidial de Brive ; un autre, protégé par Richelieu, fut à deux doigts de l'évêché (2). Quant à Martial, le troisième fils de la famille, on l'envoya à Paris, pour y faire ses humanités, puis à Toulouse, où il s'initia au droit; c'est assez dire qu'il se découvrit poète. S'il ne nous est rien parvenu de ses poésies profanes, nous les devinons par les allusions qu'il y fait dans ses œuvres religieuses, et par ses œuvres religieuses elles-mêmes : la Muse séraphique n'était encore qu'une muse galante et précieuse, selon le goût de l'hôtel de Rambouillet et des beaux génies du temps : Honoré d'Urfé, Marin, Gombaud ou d'Arbaud de Porchères, bientôt Théophile, Boisrobert, Malville ou Voiture.

Et Martial, sans doute, n'eût pas été le premier magistrat qui se fût ménagé quelque renom dans les Lettres. Mais, discret, modeste, d'ailleurs de santé délicate, il n'aimait la poésie que dans le recueillement et la contemplation. Il fit donc vœu de pauvreté, revêtit le froc de capucin et le poète en lui n'eut plus d'autre ambition que de servir sa foi et son ordre. On ne peut guère rêver de figures plus éprises d'humilité, ni plus véritablement humbles. Il repousse tous les avantages que ses dons et sa naissance lui pourraient concilier. On reconnaît en lui « toutes les parties qui font un orateur parfait »; mais il ne monte en chaire que par obéissance. Ainsi l'envoie-t-on à Toulouse, à Limoges, à Fontevrault, à Verdelais... ; et chacun de ces voyages est pour lui l'occasion d'une tendre méditation sur le nouveau sanctuaire qui l'accueille. Un ministre des Réformés l'accuse d'avoir introduit, dans une conférence, de fausses citations de saint Augustin, et triomphe de son silence. Silence

(1) Il naquit l'une des premières années du XVIIe siècle.

(2) Il avait aussi une sœur, qu'il aimait tendrement, et qui, sans entrer elle-même en religion, témoigna du prosélytisme le plus fervent.

de malade : le P. Martial est rapidement épuisé par cette activité d'orateur, d'apôtre et de polémiste.

Bientôt il ne quittera plus son couvent. Là, il écrit comme il prie, comme il vit. Il donne ses poèmes à qui les lui demande, sans qu'il en réserve une copie ni que le moindre souci lui vienne de les voir imprimer. « Le pauvre P. Martial », « le bon Père », l'appelle son frère, alors vicaire général de Tulle. C'est en 1652, à quelques mois près, que mourut le *pauvre* et *bon* P. Martial de Brive.

●

Au demeurant, dans cette existence, rien d'éclatant ni de romanesque ; l'aventure en est tout intérieure, la passion y reste secrète. Et, dira-t-on, rien d'étrange en cette figure, sinon sa parfaite simplicité : c'est une belle figure franciscaine. Mais voilà déjà qui nous requiert, s'agissant d'un homme qui porte très fortement la marque de son temps. Et sa poésie nous offre une surprise de même nature, une surprise plus frappante encore et qui suffirait à nous y intéresser. Je voudrais précisément y faire sentir, à travers toutes les influences qu'elle a subies (et Dieu sait comme notre poète s'y abandonne, surtout aux pires !) les traits particuliers du P. Martial, sa voix intime et sincère, et, jusque sous des parures extravagantes, la nudité de son cœur.

L'essentiel de cette œuvre tient en un livre : *Le Parnasse séraphique et les derniers soupirs de la Muse du R.P. Martial de Brive, capucin*, qui fut publié à Lyon, en 1660. Il y a là beaucoup de longueurs et de fatras, et parfois une telle platitude (3) qu'on hésite à l'attribuer au P. Martial. Les meilleurs poèmes eux-mêmes ne peuvent se soutenir de bout en bout : le trait le plus gracieux, l'image la plus hardie s'y heurtent à l'extrême fadeur. Pas de poète plus inégal ; mais aussi, parmi les poètes religieux de l'époque, nul qui soit plus varié, ni qui pousse plus loin chacun de ses aspects.

A vrai dire, la préciosité est son trait le plus constant. Il y atteint, il y franchit de dangereuses limites. Il est mignard, il fait des pointes, il madrigalise. C'est ainsi qu'il dit à la Vierge :

---

(3) On la remarque surtout dans les *Cantiques spirituels*, dont plusieurs pièces me semblent tout à fait étrangères au P. Martial.

Beauté pour qui je meurs d'amour,
Auguste et charmante personne,
Objet à qui je fais la cour,
Beauté pour qui je meurs d'amour,
Mon cœur vous invoque en ce jour
Par tous les noms que l'on vous donne,
Beauté pour qui je meurs d'amour,
Auguste et charmante personne.

A Marie-Madeleine :

Que votre deuil, Madeleine, est charmant !
Il fait d'un Dieu tout aimable un amant !

A la Vierge encore :

Reine du Ciel, je viens à votre cour
Voir des beautés dignes de mon amour.

Et qu'il prête à « la très digne Mère de Chantal » ce curieux langage :

Découvre-toi, mon sein, parais comme un théâtre
Où le fer et le feu se doivent exercer.
Abandonne à leurs coups ton innocent albâtre :
Ah ! qu'ils savent bien l'art d'heureusement blesser !
J'aperçois de mon sang ma blancheur empourprée :
L'époux blanc et vermeil a la même livrée.

Et voici l'épigramme qu'il compose sur l'*Enfant Jésus balayant la chambre de sa Mère :*

Pourquoi balayez-vous une maison si pure,
Seigneur, puisqu'elle est sans ordure;
Vous employez en vain votre sainte ferveur :
S'il vous plaît, bon Jésus, d'exercer cet office,
Tenez, la maison de mon cœur
Vous donnera de l'exercice.

Bon ! on va sourire, et moi-même... Eh bien ! on peut sourire, mais si l'on parle de ridicule, c'est d'un ridicule qui n'est point bas, qui même sait toucher (4). Le P. Martial est tout ingénuité; il est tout

(4) Et puis, il n'est que juste d'ajouter que c'était alors l'usage, particulièrement dans l'Ordre de Saint-François, de mêler ainsi le profane au sacré. Les titres de certaines œuvres édifiantes sont assez révélateurs : *Les quatre baisers que l'âme dévote peut donner à son Dieu* (1641) ; *La Pomme de grenade mystique*, ou *Institution d'une vierge chrétienne... pour se disposer à l'avènement de son époux Jésus-Christ, en l'appareil, recueil, traitement, gîte et logis qu'elle lui doit préparer* (1600) ; *Dévote salutation aux membres sacrés du corps de la glorieuse Vierge Marie* (salutation à la tête, aux cheveux, à la face, aux oreilles, aux joues, à la bouche, au palais, au col, aux épaules, aux bras, aux mains, à la poitrine, aux mamelles, au cœur, au ventre, aux genoux, aux pieds, au sang, à tout le corps et à l'âme) (1678).

amour et désir de célébrer l'*objet* de son amour. Il l'est plus vivement encore dans les *Soupirs de Jésus naissant*, quand il s'écrie sur un mode si fluide :

Est-ce là ce seigneur dont l'amoureux empire
Aux courtisans du ciel fait un destin si doux ?
Saints Anges, serez-vous jaloux
Si c'est pour moi qu'un Dieu soupire ?
Soupirs, où courez-vous hors du sein de mon Roi ?
Beaux soupirs, vous courez à moi.

De même, il n'est qu'adoration éperdue, tremblante et balbutiante extase, quand, à Bourbon-L'Archambault, il se trouve en présence d'un morceau de la vraie Croix :

Ah ! mes yeux fortunés, que venez-vous de voir :
Qui le pourrait ou dire ou concevoir,
Ah ! qu'ai-je vu, dis-le donc, ô mon âme,
Hélas ! j'ai vu, je n'en puis plus, je pâme,
Le bois, ah ! je l'ai vu, j'ai vu le même bois
Où fut versé le sang du Roi des rois.
Dans les transports de mon âme ravie,
J'ai vu le bois où Dieu perdit la vie.
J'ai vu... (5)

Mais j'en viens aux deux poèmes où ce langage de l'amour trouve son expression accomplie. L'un est une ample composition, élégiaque et mélodieuse : c'est la *Bérénice* du P. Martial ; et, de fait, elle revêt la forme d'un dialogue et presque d'une pièce de théâtre. Il s'agit du *Jugement de N.-S. Jésus-Christ en faveur de Marie-Madeleine contre sa sœur Marthe*. Marthe est l'accusatrice, Marie-Madeleine, l'accusée, Lazare (leur frère), le conseiller, et Jésus, le juge. L'étrange chose ! Je voudrais l'entendre et la voir, portée sur

---

(5) Il n'est pas rare de trouver de la monotonie dans un poème de Martial de Brive. Je n'en suis que plus sensible, soit à la rupture du rythme (et l'on peut rapprocher certains mouvements des *Soupirs* et certains vers de Verlaine, dans *Sagesse*), soit au rebondissement qui peut naître de la répétition même, par exemple :

Parmi le bien qu'elle a, le mal n'a point de lieu ;
Elle est en liberté loin des fers où nous sommes,
Elle vit dans le ciel au propre cœur de Dieu,
Elle vit sur la terre en la bouche des hommes.
Vivez, illustre Paule...

C'est l'effet qu'obtient Nerval dans les *Cydalises* :

Où sont nos amoureuses ?
Elles sont au tombeau !
Elles sont plus heureuses
Dans un séjour plus beau.
Elles sont près des anges
Dans le fond du ciel bleu...

une scène de hasard : un salon ou mieux un grenier. Je me souviens qu'enfant je vis représenter un jour, à Langres, à l'ombre de la cathédrale, une pièce dont le thème et les personnages étaient ceux-mêmes de Martial de Brive. Elle était jouée par les filles d'un orphelinat ; mais on s'y agitait fort et certes l'âme du bon Père en était absente. Car c'est son âme, c'est lui-même qu'il a laissé glisser dans ce dialogue. Et Marthe et Marie-Madeleine ne sont rien d'autre que les deux formes de sa vie : celle de l'orateur et de l' « homme d'action » qu'on lui a parfois imposée, et celle du contemplateur, du poète, de l'amant, que la maladie accorde enfin à son plus cher désir.

Là non plus, sans doute, les longueurs ne manquent pas, ni les concetti douteux, ni parfois certaine fadeur. Mais on y trouve une constante harmonie, des vers nettement frappés, comme ceux-ci :

Je m'abandonne au mal encor qu'il me déplaise,
Et, même dans le bien, Madeleine est mauvaise.

Et tant d'autres, qui semblent d'un Bertaut plus musical et plus exquis, ces consolations, par exemple, que Jésus adresse à Marie-Madeleine :

Vous êtes cette femme à qui j'ai déclaré
Que son mal n'était plus dès qu'il était pleuré...
C'est vous dont les rigueurs ont couvert les délices
C'est vous en qui l'amour a réparé l'amour...
Elle est toute changée en l'objet de sa flamme,
Et mon divin Amour est l'âme de son âme...

L'amour, ce cher auteur des belles harmonies,
Qui voit dans ses concerts toutes choses unies...
Lui qui fait que sans cesse une fleur safranée
Tourne vers le soleil sa tête couronnée...
Qui fait que deux palmiers divisés par les eaux
Comme pour un baiser inclinent leurs rameaux...

Et ces vers que prononce Marie-Madeleine aux pieds de Jésus, ces vers sont-ils sans beauté, dans leur pudeur hardie et leur précieuse concision :

Et ma bouche où l'amour a droit de tout oser
Aspire innocemment au bien de son baiser.

Après cela, que Jésus lève sur un vers comique la séance de la Cour :

Lazare, ai-je pas bien terminé cette affaire ?

nous y étions d'avance résignés.

Mais veut-on mieux apprécier la délicatesse du P. Martial ? Il n'est que de comparer son poème à d'autres œuvres de l'époque où le même sujet se trouve abordé. Par exemple à *La Magdeleine* (6), du capucin Remi de Beauvais, où l'héroïne, après avoir entendu Jésus, s'écrie :

O pleurs désespérés ! O grincements de dents !
O funèbres accords de regrets discordants !
O tristes hurlements !

...Hélas, qu'est-ce de moi !
Vieil égout pestilent ! charogne de voirie !
Qu'as-tu fait ? Qu'ai-je fait ? Ha, que n'ai-je pas fait !
Que me suis-je oubliée ! Ah, que je suis vilaine !
Ah, que je suis infâme ! Ah, pauvre Madeleine !

La Magdeleine du P. Remi de Beauvais, disait Viollet-le-Duc, a beaucoup plus de piquant que celle du P. Martial de Brive. Certes...

Le second poème dont je parlais, plus court, n'est pas moins étrange. Et déjà son titre : *Les Dames de la Cour Sainte du Ciel*... « Le monde est vain », commence le poète,

Le monde est vain; cet illustre tombeau
N'enferme rien de vivant ni de beau.
Allons, mon cœur, allons dedans les Cieux...

Donc, introduit à la Cour céleste, il salue d'abord la Vierge, puis ses saintes favorites, consacrant à chacune d'elles une courte strophe. Et certains de ces couplets ne sont encore que des madrigaux; mais d'autres brillent, me semble-t-il, d'une indéfinissable lueur :

Claire, en l'horreur d'un habit hérissé,
De vos beautés l'éclat est rehaussé...

Je vois le cœur de Thérèse entamé
Par le trait d'or dont un Ange est armé...

Elisabeth, fille de tant de rois,
Et fille aussi du pauvre saint François...

Mourez, Ursule, un amoureux armé
Ose meurtrir le sein qui l'a charmé...

L'aimable Agnès tombe sous le couteau.
C'est la Brebis qu'on immole à l'Agneau...

---

(6) 1617.

Agate, il faut qu'un rasoir inhumain
Fasse un dégât des lys de votre sein...

La belle Rose admirable en beauté,
Rose d'amour et lys de pureté,
Est sans épine au Jardin de l'Epoux...

Luce, le bois d'un bûcher embrasé
De votre sang est si bien arrosé
Qu'il est fleuri, qu'il germe et qu'il produit...

Ne serons-nous point tentés de reconnaître en cette secrète lueur celle même de la poésie ?

●

De tels vers, aussi bien, ne sont pas rares chez Martial de Brive. Jusqu'à présent, par coquetterie du jeu, je ne m'en suis guère tenu qu'à ses œuvres les plus discutables et sans doute les plus fragiles. Il est temps de montrer d'autres aspects de cette poésie. De montrer d'abord comment ses grâces précieuses peuvent intimement s'allier à un sens très subtil de la nature.

Je veux bien que cette « histoire naturelle » ne soit qu'amusante :

Toutes ont des habits d'or et d'azur changeant,
Une trompe d'ébène et des ailes d'argent.

(Oui, au fait, « qu'est-ce que c'est ? » — Les abeilles). Mais voici un croquis plus frais, et qui ne serait pas indigne de Tristan :

Les ruisseaux échappés du clair sein de leurs sources
A replis d'argent vif se traînent sur les prés.

Et voici comment il peint la neige :

Belle soie au ciel raffinée...
Neige dont les flocons liés
Sont de grands tapis dépliés
Sur la surface de la plaine...
Neige dont l'air se déchargeant
Comme d'une toison d'argent
Rend la campagne couronnée :
Blanc du ciel par qui sont couverts
Les lieux qui soulaient être verts,
Tremblant albâtre de nos plaines...

Lait solide, ivoire fondu,
Couche de perles distillées...

La rosée :

Grains de cristal, pures rosées,
Dont la marjolaine et le thym
Pendant leur fête du matin
Ont leurs couronnes composées :
Liquides perles d'Orient,
Pleurs du Ciel qui rendez riant
L'émail mourant de nos prairies...

Les fleuves :

Veines des champs, longs serpents d'eau
Qui traînez votre humide peau
Sous vos bords couverts de verdure...

Les oiseaux :

Voix visibles, sons emplumés,
Luths vivants, orgues animés...

Les étoiles :

Paillettes d'or, claires étoiles
Dont la nuit fait ses ornements
Et que, comme des diamants,
Elle sème dessus ses voiles :
Fleurs des parterres azurés,
Points de lumière, clous dorés
Que le ciel porte sur sa roue...

La lune :

Lampe d'argent au ciel pendue,
De qui le pâle feu nous luit
Pendant que l'horreur de la nuit
Dessus la terre est répandue :
Lune de qui les pâles rais,
Ensemble lumineux et frais,
Possèdent des clartés sans flammes...

Le soleil enfin :

Soleil, le fard de toutes choses,
Dont tous les corps sont embellis,
Qui semez le blanc sur les lys
Et l'incarnat dessus les roses :
Bel astre de qui les rayons,
Comme de lumineux crayons,
Dorent le ciel, la terre et l'onde...

Portrait de la Cause première,
Bénissez, Astre non pareil,
De votre éloquente lumière
Le Soleil devant qui vous n'êtes pas soleil.

Et déjà ce n'est plus la seule grâce qui nous retient dans ces images, mais leur profusion, leur jaillissement, souvent leur intensité. Martial de Brive va plus loin et peut composer d'amples tableaux, dont on ne sait si l'on doit en admirer davantage le sombre éclat ou la grandeur spirituelle. Ainsi dit-il des eaux du ciel :

Clairs amas des mers précieuses
Qui, pendant sur le firmament
Et coulant sans écoulement,
Semblent être judicieuses :
Eaux assises dessus les feux
Qui dorent d'un éclat pompeux
Le front de la nuit la plus noire...

Et des abîmes :

Abîmes écumant d'orage,
Horribles précipices d'eaux,
Ventres affamés de vaisseaux,
Dont les festins sont des naufrages,
Gouffres dont le sein est si creux
Que vos eaux vont joindre les feux
Que l'enfer nourrit pour les crimes...

Ainsi dit-il encore du ciel :

Cieux, épouvantables machines
D'azur en voûte suspendu,
Où Dieu, de son bras étendu,
A fait voir ses forces divines :
Tabernacles étincelants,
Trônes assurés et roulants,
Cercles de la terre et de l'onde,
Corps d'airain massifs et dispos,
Bénissez l'Arbitre du monde
Qui dans le mouvement a mis votre repos.

J'emprunte ces vers aux poèmes capitaux du P. Martial : la paraphrase du psaume CXLVIII : *Laudate Dominum* et celle du « Cantique des trois Enfants » : *Benedicite omnia opera*. On y peut joindre la paraphrase des « Litanies de la Vierge », où l'on trouve, mêlée à de brillantes images, une rare suavité d'accent :

Mère de la Cause des causes...
Ruisseau qui produisez la mer,
Astre choisi pour allumer
Le grand soleil des âmes pures...
Centre des belles harmonies,
Mère sans tache et sans douleur,
Bel arbre où le fruit et la fleur
Etalent leurs grâces unies...
Neige, cristal, perle, lumière...
Fleur dont jamais l'éclat ne passe,
Doux miracle, aimable trésor,
Mystérieuse Rose d'or,
L'honneur du printemps de la Grâce,
Rose qui servez d'ornement
Au parterre du firmament
Où toutes les fleurs sont divines...

Là encore, pour reconnaître le mérite exact du P. Martial, il faudrait confronter notre poète à beaucoup d'autres qui, comme lui, sont nourris de la Bible et relèvent comme lui de l'art baroque; depuis du Bartas, d'Aubigné et Sponde jusqu'à d'Arbaud de Porchères et à Godeau, jusqu'à des auteurs profanes comme Théophile et Saint-Amant. Cette imagination (son désordre, son gigantisme et sa préciosité à la fois), ces tableaux cosmiques, ces duels d'astres et de ténèbres, ces palais de marbre et de rosée, cette conjonction de l'horreur et des délices : il n'est rien de tout cela que ne nous offre abondamment la poésie de ces temps. Et l'on peut ajouter que la vision du P. Martial, si véhémente qu'elle soit, reste trop fragmentaire (ce sont des éclats plus qu'un beau feu). Aucune autre pourtant ne me semble plus intense ni variée, sinon, il va de soi, celle d'Agrippa d'Aubigné. Que l'on rapproche par exemple la paraphrase de Martial sur le « Cantique des trois Enfants » de celle qu'en fit Godeau. L'évêque l'emporte sur le moine par l'éloquence et par la pompe; mais l'œuvre de Martial, dans son irrégularité même, par la vivacité et la fraîcheur de ses trouvailles, me paraît infiniment plus surprenante. Et l'on peut encore sourire çà et là, devant une image trop précieuse ou trop extravagante; mais comment nier que l'on se trouve en présence d'un poète, et que le naïf Franciscain ait su atteindre à une sorte de grandeur ?

Je sais bien qu'il est une autre grandeur, plus sereine et plus pure. Elle nous touche par de si simples moyens, et elle me touche si intimement que c'est à elle seule qu'au fond de moi je voudrais réserver le nom de grandeur. Du moins, qu'elle ne nous fasse

pas méconnaître, dans notre littérature, cet étrange, cet éclatant et fumeux domaine où le bon Père tient, sans le vouloir, une place très digne d'attention.

●

Mais la forme de ces paraphrases, si elle favorise le foisonnement et l'éclat des images, interdit le développement, l'architecture et l'unité de l'œuvre. Ce sont des invocations, des litanies, et chacune des strophes constitue un poème. Martial de Brive a composé d'autres paraphrases, qui ne pouvaient au contraire se passer de la continuité du développement, ni des nuances de l'accent. Elles sont beaucoup moins surprenantes que les premières, j'avoue même que la plupart d'entre elles nous réservent une bonne dose d'ennui. Mais il en est quelques-unes où le P. Martial parvient à la force et au pathétique par des voies assez rigoureuses.

On sait en effet comment la paraphrase des textes sacrés peut devenir, parmi les divers modes de la poésie lyrique, l'un des plus personnels. De Marot à Bertaut, à du Perron ou à Malherbe, de La Jessée à La Ceppéde et à d'Aubigné, notre poésie en offrait déjà de nombreux exemples ; et l'on en trouvera d'autres chez Racine, Rousseau ou Gilbert, et jusque chez Lamartine. Du P. Martial, je voudrais au moins citer la paraphrase du *Miserere* ; elle est fort bien conduite et ne manque, malgré ses défaillances, ni de sobriété ni de chaleur. Que l'on en juge par ces trois strophes : si elles ne parviennent pas à la solennelle rigueur de Malherbe, elles sont d'une ligne plus pure et plus émouvante que celles de Brébeuf ou de Rousseau ; et certains vers ne seraient pas indignes des *Cantiques spirituels* :

Entre le regret et la crainte
De la faute et du châtiment,
Seigneur ! je t'adresse ma plainte :
Mon cœur est touché vivement.
Je me rends sans que tu m'assailles ;
Ne viens point en Dieu des batailles
Avec le tonnerre en tes mains ;
Mais en Dieu de paix, et sans armes,
Comme lorsque tu veux des larmes
Et non pas du sang des humains...

Mais déjà ma douleur extrême
M'ouvre les portes du tombeau,

Et je rencontre dans moi-même
Un témoin, un juge, un bourreau.
J'ai la guerre dans mon courage
Depuis que mon aveugle rage
Mit sous la terre l'Innocent;
Son ombre en tous lieux me devance,
Et, trop cruelle en sa vengeance,
Pour un trépas m'en donne cent...

Si mon cœur ne t'est pas fidèle,
Seigneur ! n'en sois pas étonné.
Je naquis coupable et rebelle,
Et je vis comme je suis né.
Le péché fut mon premier maître;
Je trouvai, sitôt que j'eus l'être,
Le ciel contre moi courroucé.
J'eus ta haine pour mon partage,
Et c'est le premier héritage
Que mes ancêtres m'ont laissé... (7)

Et bien entendu, au regard de ces vers, il faudrait en citer beaucoup d'autres, dont l'enflure, la maladresse ou le verbiage sont les seuls traits irrécusables. Je ne songe pas à les cacher; au contraire, ces lacunes, ces faiblesses, ces tares, il me semble qu'on ne saurait trop en souligner le nombre et l'importance. Elles rendent plus singuliers le cas et la figure du P. Martial; et ce qui nous importe d'abord, c'est à la fois la diversité et l'unité profonde de notre poète.

Nous l'avons vu qui poussait la grâce jusqu'à l'afféterie; mais gracieux, il sait l'être de façon plus pure, quand il écrit par exemple, gardant encore une pointe précieuse :

Dieu qui le veut dompter par des efforts légers
Ne meut point d'autres bras que celui des bergers
Pour ravir à ces loups cette proie adorable.

---

(7) Citons aussi la dernière strophe, où le poète célèbre le triomphe de Sion sur les infidèles et la réconciliation de l'homme et de Dieu :

Lors, Seigneur, notre âme enflammée
Dans nos offrandes mêlera
Ses soupirs avec la fumée
Qui de l'encens s'élèvera ;
Lors, de nos bouches innocentes,
Aux cris des victimes mourantes
Nous joindrons nos saintes chansons
Et viendrons sans peur du tonnerre
Te faire hommage de la Terre
Par les prémices des moissons.

Tous les modes du baroque se retrouvent en lui, depuis la plaisante trouvaille :

Baleines qu'on voit sur la mer
Comme des îles qui respirent...

et la grande image allégorique :

La piété pâmée ouvrit ses yeux mourants...

jusqu'à l'amplification saugrenue du *Janua caeli*, par laquelle il salue la Vierge :

Pompeuse et vénérable entrée
Où le marbre et les diamants
Font un théâtre d'ornements
A la porte de l'Empyrée :
Illustre porte où Dieu passa
Lorsque son amour l'abaissa
Au point d'être ce que nous sommes...

Mais ce même poète baroque fait entendre plus d'une fois un accent déjà proche de l'accent classique :

Les meilleurs des vivants étaient changés en morts,
Les autels en tombeaux, les prêtres en victimes...

Voici Racan :

Tantôt, pour adoucir la rigueur de ma peine,
J'exhale mes soupirs au bord d'une fontaine...

Voici le Corneille élégiaque :

Je goûte une misère en délice féconde.

Et la tragédie sacrée de Racine délègue ici ses prémices :

L'autel ne fumait plus des vapeurs de l'encens
Et s'il y reluisait encor quelque miracle,
C'est que Dieu supportait le mal qu'on y faisait...

Il peut avoir, nous l'avons vu, un éclat qui ne messiérait ni à Rimbaud ni au poète des *Chimères*, — un éclat métaphysique parfois, qui fait rêver à Valéry :

Substances immatérielles,
Dépendantes Divinités,
Du flambeau des éternités
Intelligibles étincelles...

Dans cet admirable distique enfin, reconnaissons quelques-uns des plus mystérieux prestiges de la poésie :

Ange rouge et brûlant d'une céleste braise,
Séraphique François, Cardinal de Sourdis...

Mais ce qui ne change pas chez le P. Martial, c'est sa foi et sa bonne foi, c'est son amour et la simplicité de son cœur.

●

Il n'était point commode d'être disciple de saint François en ce début du grand siècle. Et que le salon de M[me] de Rambouillet et celui de M[me] Acarie conjuguent leur influence dans l'œuvre du P. Martial, on peut le trouver piquant. Le bon Père s'en tire à force d'innocence et d'humilité. Il ne dit pas comme son maître : « Mon frère le vent », « ma sœur la pluie ». Mais il les loue à sa manière, selon son temps et sa nature. Et parfois d'ailleurs il sait dire :

Vous faites fondre l'air en pleurs
Qui sont comme le lait des herbes.
Vous donnez aux oiseaux délaissés dans leurs nids,
Leur nourriture et leurs habits.

Devant certaines mignardises, certains soupirs pâmés, lui reprochera-t-on de faire l'enfant ? Il est un enfant. L'évêque de Genève, Bérulle, Olier, Jean Eudes, le P. Coton... toute cette extraordinaire floraison religieuse qui acheminait le siècle vers le pur amour, trouve en son cœur d'intimes correspondances. Guyonien avant l'heure, le P. Martial pourrait chanter comme Fénelon, plus librement que Fénelon, dont il n'a ni le superbe génie ni la violence :

Adieu, vaine prudence,
Je ne te dois plus rien.
Une heureuse ignorance
Est ma science.
Jésus et son enfance
C'est tout mon bien. (8)

---

(8) Et ne dit-il pas lui-même, dans le cantique de l'*Abandon intérieur* :

Je ne veux plus ni lettres, ni science,
J'aime bien mieux demeurer ignorant,
J'ai tout remis jusqu'à ma conscience,
Puisque l'Amour en veut être garant.
Ce m'est tout un, que je vive ou je meure :
Il me suffit que l'Amour me demeure.

C'est ainsi que nous le devinons dans ses dernières années, quand l'usure et la maladie l'ont enfin livré aux délices de la solitude et de la contemplation. Mais écoutons un de ses biographes, le P. Zacharie, dont les périodes ont bien leur pittoresque et leur saveur : « Le corps que le ciel avait donné à cette belle âme pour la servir, et qu'elle ne traitait aussi qu'en esclave, n'étant pas d'une matière à nourrir plus longtemps ce feu sacré qui la faisait vivre et le consumait, devint un organe inutile et cassé qu'elle ne pouvait plus jouer par accord et toucher que sur des notes démontées par le trop de chaleur des maladies continuelles qui l'entr'ouvrait, et par l'humidité des gouttes qui le détendait et le rendait lâche à l'harmonie et aux bruits éclatants de la chaire. Cette âme séraphique, se trouvant comme dégagée de la matière par le peu que lui en fournissait son corps, et ne pouvant sortir de l'action qui lui était essentielle et qui la soutenait : toute libre qu'elle fût elle se vit, plus qu'à l'ordinaire, richement nécessitée de s'élever tous les jours à la méditation des grandeurs de Dieu, et, comme par une avance du bonheur qui l'attendait, de mêler déjà sa voix à celle des anges dans le silence de ses extases pour ne cesser jamais de louer la divinité ». (9)

Le P. Martial ne nous apparaît point sans doute comme une puissante figure; mais c'est une figure émouvante et curieuse. Et l'on a senti ce qui assure au disparate de son œuvre unité et décence : la candeur, jusque dans les excès, d'une voix qui n'est qu'amour.

MARCEL ARLAND.

---

(9) Préface au *Parnasse séraphique* (Lyon, 1660).

LES REFLETS INCONGRUS

BIFURCATION

Je continuais à serrer son corps dans mes bras mais je m'aperçus que nous nous trouvions debout au milieu de la chambre.

Elle versa dans de jolies tasses bleues du café et puis du lait. Je ne reconnaissais pourtant pas sa chemise de la nuit, où j'avais distingué des lapins d'argent et des canards dorés. Une très belle chemise tandis que sur une chaise traînait une chemise d'un rose terni. « On l'a laissé bouillir trop longtemps », m'expliqua-t-elle et je faillis être aveuglé par la fumée qui sortait de la cuve à lessive. Une fumée rosâtre. Elle nous entoura et devint bientôt une prison de mousseline. Les cloches de toutes les églises se mirent à carillonner. Baptisait-on le fils du Roi ? Un drapeau en satin flottait-il au sommet de la ville ? J'allongeai le cou pour mieux voir. Mon cou grandit sans mesure. Mon visage se promenait au niveau d'une glace suspendue au plafond. La glace reflétait l'image de la femme. Il me sembla que tout ce corps devenait transparent et bien qu'elle me tournât le dos, je vis la femme me regarder avec des yeux étranges, pleins de sommeil. Elle glissait la main dans mes cheveux et elle la laissait là, ne sachant qu'en faire. Elle ne portait plus la chemise aux animaux domestiques. Elle était tout habillée d'une jupe très bien faite, d'une blouse très bien repassée.

Elle resta ainsi pendant un long moment et peu à peu la pluie autour de la maison, la nuit humide de pluie au dehors et, dans la chambre, la nuit mouvante et chaude, ses cheveux dénoués sur ma bouche, mes baisers, les siens, l'odeur de sa peau, sa tendresse, la clarté du bonheur, tout ce qui avait existé en moi, tout disparut et je me retrouvai ailleurs, dans la vie des autres.

HISTOIRE COMIQUE

De chaque côté de la chaussée, s'élevaient des façades aux persiennes fermées. Ou plutôt des fenêtres existent-elles ? Je vois de hautes murailles sans porte aussi mornes que le ciel d'étain. Les murailles disparaissent. Le ciel uniforme se confond avec la surface grise de la terre et seules des traces de pas apparaissent sur le sable du désert. Derrière la femme qui fuit, ses pieds nus restent inscrits, mais pas un arbre, pas un lion, pas même un papillon. Assise près de moi sur le lit, la femme parle, parle et, à présent, elle ferme une vieille porte, elle fait un signe d'adieu à la porte, à des fenêtres sans vitres, à un toit percé, elle n'aura jamais de foyer, dit-elle, elle ne possède même pas de chambre à elle dans la maison de son père, d'ailleurs une bicoque, et une gerbe de poussière m'aveugle, la maison du père s'écroule, la poussière vole vers le ciel comme la fumée d'un incendie, les nuages s'ouvrent et tout s'engloutit dans la gueule du soleil qui pouffe de rire.

LE PRISONNIER

Je me rappelle que je me vis me promenant à travers un petit parc qui ressemblait à un jardin japonais.

Un grand nombre de sentiers divisaient l'herbe courte, montant et descendant parmi les monticules. Des petits ponts se reflétaient dans une eau fraîchement peinte. Sur les balustrades noueuses, les feuilles recourbées des saules laissaient glisser leur ombre. Les chatons ailés par le doux vent de l'est caressaient les fleurs rouges des pêchers et des cerisiers. Une cigogne se posa sur la poutre laquée d'un toit. Des mouettes planèrent au-dessus des sommets arrondis des montagnes couleur de jade.

Au milieu de ces teintes éclatantes, je me vis vêtu d'un pardessus noir très long. Un étrange chapeau me coiffait, un chapeau melon démodé ou le chapeau d'un prêtre de Goya.

Le facteur agita un pot de bégonias écarlates. Une oie sauvage poussa son cri mélancolique. Le facteur n'apportait rien et ses mains et le pot de bégonias disparurent derrière la palissade. La lune éclairait les saules de la rive puis la brume se répandit.

Qand le brouillard devint rose, des jeunes filles avec, dans leurs cheveux, des épingles dorées, de jeunes garçons porteurs de larges feuilles en parasols, se préparaient à jouer au tennis. Les pantalons clairs, les robes couleur d'abricot faisaient honte à la tristesse de mon long pardessus, à mon chapeau tout noir, mais un héron me regardait passer et je sus bien vite qu'il m'avait de son bec piqué le cœur. Pour fuir l'oiseau, je soulevai les perles d'un rideau et entrai dans un pavillon de verre. Quelqu'un dit qu'on l'avait construit le septième jour de la septième lune. Une lumière jaune filtra et j'aperçus une autre partie du jardin. Je revis les feuilles en parasols. Elles s'élevaient sur les bords d'un ruisseau qui zigzaguait parmi des cristaux multicolores. Ces couleurs m'éblouirent.

Mon regard finit, pourtant, par distinguer, sous les branches bleues d'un abricotier la jeune fille qui s'avançait vers moi.

Ses cheveux me parurent très blonds. Sa robe prit les nuances des cristaux. Elle me fit un signe qui indiquait d'autres lieux, autre part, au delà de la palissade en bambou, et à travers les parois vitrées

qui m'entouraient, je n'aperçus plus le jardin japonais mais des toits, des cheminées d'usines, je vis une rue où des gens se pressaient, des canaux sur lesquels sifflaient des remorqueurs, un navire qui embarquait une locomotive, des wagons.

La jeune fille m'invita encore du même geste à la suivre, mais aucune porte pour sortir du pavillon de verre. Sur chaque baie vitrée se reflétaient mon pardessus noir, mon chapeau noir, et parmi le paysage du monde, ce reflet seul côtoyait la jeune fille.

LE DON

C'était dans le quartier aux rues étroites d'une grande ville.

Des deux côtés de la chaussée, sortant de petits trottoirs aux pavés inégaux, des façades grisâtres semblaient s'incliner et, là-haut, leurs toits cachaient les jeux des nuages. De gros barreaux rouillés protégeaient des fenêtres basses. Les portes s'ouvraient dans des niches. Sur la vitrine d'une épicerie dansaient des signes sans mots. Des odeurs de friture et d'oranges se mêlèrent. Par petits groupes, des hommes discutaient à voix basse. Je ne voyais que leurs dos couverts de longs pardessus.

Peu à peu, le soir se mit à rôder comme moi.

L'un et l'autre nous contournions les groupes. Je marchai encore et d'autres hommes, assis sur de petits pliants au milieu de la chaussée, attendaient. Qu'attendent-ils ? Ils sont vêtus de vêtements rapiécés. Quand je les croise, ils lèvent leurs sourcils noirs et me regardent de leurs yeux à l'éclat huileux. Tous portent de vieux chapeaux melons verdâtres. L'un d'eux a noué à sa taille, autour de sa veste, une ceinture faite avec les cordons de tirage d'un rideau.

Ensuite, je vis, sous un réverbère aux vitres brisées, un vieil homme lui aussi vêtu d'une sorte de lévite. Son chapeau s'enfonçait jusqu'à ses oreilles violettes.

Je vis ses mains creusées qui m'offraient deux citrons.

J'allai un peu plus loin puis revins sur mes pas. Je revis l'homme. Je ne sus plus s'il était vieux ou jeune. Je ne découvris plus de citrons dans ses paumes.

Il continuait à m'offrir ses mains vides.

PIERRE DE LESCURE.

POÈMES

Les pêcheurs avaient noué des cordes autour des vagues et les tiraient sur le rivage et l'idiot de leur village allait pleurant sur ces vagues qui s'évaporaient

Mais peut-être avez-vous déjà rencontré ces vagues mortes leurs os ressemblent aux paniers de la pêche leurs yeux sont aussi noirs que les fruits du varech entre leurs côtes fendues pend un cœur sec et ratatiné comme une étoile de mer

Dans le coquillage vide est la voix de la mer et l'idiot l'oreille contre l'oreille de ces mortes et leurs bouches et leurs plaies en ces trous d'eau morte était la voix de Dieu apprit les mots qui dénouent la tempête

Un jour on le vit criant tous les cris qu'il savait enfourcher une vague et les poissons s'attelèrent à la mer et l'emmenèrent bien loin de là

•

Sur les bancs du métro les filles du Calvaire sont assises la mort dans l'âme et leur âme sur leurs genoux

Dans le ciel à l'abandon l'herbe croît que jonchent les dieux de pierre et les nuages à chaque pas j'écrase des oiseaux la terre se déchire et prend la forme d'une croix

Il pleut et sur le ciel qui se décolle comme le papier des affiches les oiseaux déteignent les nuages se fanent le soleil se mouille et du haut de leurs clochers de rouille les christs saignent sur les passants

Filles du Calvaire pourquoi pleurez-vous dans vos yeux la pluie fait des ronds j'ai découvert la quadrature du cercle il n'y a plus de pesanteur la terre cède sous mes paroles et de moi les gestes s'envolent

Filles du Calvaire je vous aime et je veux être cet homme dont la caresse très sage sait unir une lèvre à la lèvre pareille

Filles du Calvaire je vous aime et je veux vous donner à chacune un nuage à d'autres une vague à toutes une frégate guider du bout des doigts la vague à son rivage le nuage au visage et le rire à l'oreille

●

Crie crie et je faucherai tes paroles
la plus rude moisson de ton corps
pluie de mots sur la paume de mes mains
crie et je ferai de ton cri une statue d'eau vive
une femme qui s'ouvre une morte qui crie

Crie et je serrerai ta gorge entre mes poings
je ferai monter ta voix plus haut que le soleil en
[larmes
en ce temple où le dieu est un chien solitaire
où les flammes feignent l'amour où la chair se fait
[femme
Crie et je serai debout
les yeux fermés afin de mieux te connaître crie
crie et je ferai de ton cri une arme empoisonnée

Je suis cet archer dont les mots sont comptés
rebondissant de bouche en bouche plus tendues que
[des cercles
le même nom de tour en tour fait le tour de la terre
et le jour est la flèche

Crie pour que la nuit succombe
pour que le sucre s'ajoute aux sèves
Crie pour que mon cri à ton cri se mêle
crie pour que la terre s'élargisse
jusqu'aux limites du silence.

•

A la porte de ton sommeil assis les bras croisés je veille je suis le gardien d'un vacarme qui ne passe pas mes oreilles

Un seul mot de moi te fait être un seul geste de moi te garde de quelque rêve qui s'écarte de ceux que tu m'as donné paître

Je mouille mes yeux aux dernières vagues de ton regard qui se retire où je trace les mots de mon plaisir tes paupières croulent comme le sable

La plage ne change plus de ton visage ni les rides que souffle le vent et non plus les larmes que sèche le vent ni le sel et l'algue qui demeurent

Et moi comme une bête qui meurt retenue par le filet des grèves non plus ne change et plus ne me relève au seuil d'un rêve où je n'ai su te suivre

Ah n'auras-tu pitié de moi je voudrais tirer comme un drap ton rêve par dessus nos deux têtes et boire enfin cette eau secrète que tu bois

Par la parole nous écarterions cette chair comme une tenture froide entre nous ces mots que nous dirions je les ferais se taire et nous les laisserions refroidir entre nous

Lorsqu'ils seraient bien secs et durs et morts on les prendrait à pleines mains par leurs racines et tels deux jacquemarts happés par la folie à coups sonores de noms de verbes et de compléments on se fendrait mutuellement la tête

J. C. YOURI.

LES JOUETS BRISÉS

Il y a peu de mois que les trains pour l'Italie du Sud se sont remis à circuler, un rapide a même été rétabli. Ce n'était pas encore comme avant, mais il faut songer que, quelques semaines plus tôt seulement, le voyage était pénible, il n'y avait qu'une voie et bien que le train fût appelé direct, il stoppait continuellement, revenait parfois en arrière sur une partie du trajet, manœuvrait sur les tronçons de voie double à peine reconstitués, cependant que les ouvriers travaillaient à l'entour, aux ponts soutenus par des échafaudages de bois, aux gares détruites encombrées de carcasses de wagons.

Le rapide était bondé de voyageurs qui se disputaient les places, pénétrant même par les fenêtres. La chaleur était suffocante. L'odeur du caoutchouc et de la toile cirée rendait la chaleur moins soutenable encore. Des disputes éclataient de toutes parts.

Celui qui avait trouvé place observait la lutte, indifférent, avec la satisfaction profonde de s'en être tiré, ou bien dormait, gardant jusque dans le sommeil une grimace de dégoût hostile.

Une discussion s'éleva dans un coin à propos d'un objet posé pour retenir une place.

C'était un journal. Quelqu'un, qui semblait un étudiant, fit la remarque que cet objet n'avait pas valeur suffisante. « Que vous fallait-il ? Que j'y mette un billet de mille ? », demanda l'autre, un homme qui portait une serviette sous le bras. L'ironie est une chose que les méridionaux ne supportent pas. L'étudiant réagit, les deux antagonistes s'affrontèrent, mais il n'arriva rien. Tout le monde savait qu'il n'arriverait rien. Les deux parlaient de très près, presque bouche à bouche, disant chacun sa phrase, toujours la même, sèche, heurtée, comme s'ils récitaient ensemble les versets d'une prière orageuse. Mais il n'arriva rien.

Ailleurs, quelqu'un soulevait une autre dispute, vexé parce qu'on lui offrait cinq cents lires pour céder sa place. Il hurla qu'il en aurait bien donné mille pourvu qu'on lui fiche la paix.

Et il partit sans donner les mille lires prendre la place d'une jeune fille, qui venait de céder à l'insistance d'un Sicilien entreprenant, lui affirmant que, dans une demi-heure, partirait un autre train entièrement vide, où l'on serait au large, à l'aise, et non dans une telle cohue. Le jeune homme était sympathique, plein d'humour, l'air aventureux et effronté. La jeune fille céda, la dame qui l'accompagnait, sa mère sans doute, céda également, et elles suivirent le jeune homme comme pour entendre la suite d'un récit. Il savait imiter plusieurs patois italiens, le milanais et le vénitien, très mal le toscan. Celui des mille lires occupa l'une des deux places libres, l'autre, une place, fut contestée entre un homme de petite taille, trapu, avec un teint cendré qui le laissait croire plus âgé qu'il ne paraissait, et un autre, gras, posé, important, avec l'air ennuyé et hautain ; il portait ostensiblement dans la poche de son pantalon, une poignée de billets de mille, où il chercha, dès qu'il eut occupé cette place et toujours hautain, son billet de chemin de fer. L'homme trapu céda, et retourna vers le couloir, bourré de gens, devant la porte du cabinet. Il y avait longtemps que cet homme n'avait pris un train, depuis avant la guerre, sept ans, et il observait attentivement ce qui se passait autour de lui. C'était un méridional, le train était plein de méridionaux, il reconnaissait leur métier, leur profession, peut-être leur occupation avec l'œil connaisseur de quelqu'un qui a l'expérience de la mémoire. Il en retrouvait les attitudes, les qualités et les vices, la condition sociale, ou du moins lui semblait-il. Il imaginait derrière eux leurs maisons, leurs villages ; il refaisait ainsi le chemin qu'il avait parcouru dans la vie. Depuis longtemps il ne retournait plus vers son village, mais il se revoyait, tout enfant, pieds nus dans les rues de ce village, il se demandait quel eût été son sort s'il fût demeuré au pays, auquel, de ceux qu'il voyait autour de lui il eut ressemblé. Chacun de nous porte son passé derrière lui, chaque instant de notre vie n'est peut-être qu'une reprise de ce passé, mais nous ne le mesurons exactement, en un éclair, que lorsque nous sommes au contact de gens de milieux divers, parmi la variété des conditions humaines qui nous suggèrent l'image de celui que nous avons été et de celui que nous aurions pu devenir. C'est alors que le passé que nous portons en nous comme une chose unique, demeure transi de

la comparaison, devient une histoire mesquine comme toutes les autres, une question de coïncidence et nous en éprouvons une grande peine.

Voilà, voilà bien un individu auquel l'homme trapu avait dû ressembler à une époque de sa vie. C'était un jeune homme, un étudiant sans doute, brun foncé comme le sont certains méridionaux avec le visage barré d'épais sourcils très nets qui s'ouvrent comme des ailes. L'homme trapu pouvait du moins reconnaître, ou bien le croyait-il, qu'il était de condition modeste mais qu'il avait acquis une distinction assez brusque au contact de la ville et de l'Université. Il s'agitait, hésitant entre la gêne et l'aisance, avec une maladresse naturelle et une distinction acquise, et il se démenait pour chercher une place, pour regarder au-dehors voir si quelqu'un ne vendait pas une bouteille d'eau, les méridionaux ont toujours soif, ils cherchent toujours de l'eau, ils tiennent du sourcier, ou pour chercher peut-être une femme dans le couloir, peut-être ce hasard, aventure ou nouveauté, qu'un jeune méridional cherche toujours et ne trouve jamais; l'homme trapu savait bien tout cela. Il le trouvait ridicule, mais il savait bien pourtant qu'il lui avait ressemblé, qu'il avait été semblable à lui, la tête pleine de Droit Romain, avec cette aisance et cette roublardise qui donnent aux méridionaux une expression avide, une flamme d'orgueil dans les yeux, comme s'ils avaient part aux secrets du passé. Les méridionaux aiment beaucoup le passé, ils y sont comme à l'ombre de leur mère. Ils vivent comme s'il n'y avait plus rien à faire, si tout avait été dit.

L'homme trapu ne s'était pas aperçu que juste en face de lui, devant la porte des waters, une femme se lamentait tout bas. Elle était assise sur un sac gonflé, ce même sac qui apparaît à une certaine latitude, lorsque réapparaît l'âne, et elle geignait. Il comprit que cette femme disait dans son patois « Où est-il allé ? Où est-il donc allé ? ». Elle était vêtue du même manteau noir qui habille toutes les mères du peuple dans ces contrées, le manteau noir qui recouvre le ventre enflé, penchée en avant, dans l'attitude que l'on prend sous ce manteau, mains jointes sur le giron. Il comprenait son patois, il comprenait qu'elle geignait comme une mère poule, sans plus la force de réagir et de chercher, dans l'abandon d'une mère poule qui ne trouve plus d'autre raison de se plaindre que sa propre plainte. « Où est-il allé ? Où est-il donc allé ? ». Et celui qu'elle cherchait était là, c'était son fils, perdu dans une masse de gens parmi lesquels elle n'arrivait pas à le distinguer, accoutu-

mée qu'elle était à le considérer comme un être unique, qui ne se confond pas avec les autres, ennemis, étranges, pleins de vices, voleurs et brouillons.

L'homme trapu était étonné de lire dans ses pensées avec tant de lucidité. Lui le distinguait bien celui qu'elle cherchait : son fils, il se tournait, les bras levés, comme pour éviter les contacts et les heurts, il se penchait aux portières, il cherchait de l'eau, il scrutait les compartiments comme s'il passait une inspection, il cherchait une femme à regarder de ses yeux humides sous les sourcils comme deux ailes. Certes, l'homme trapu devait l'avoir déjà vu, il en avait vu beaucoup comme celui-là, il s'était vu lui-même en d'autres temps, lui-même avait été ainsi. La bonne femme avait cessé de geindre, comme si elle eût oublié, et, assise sur le sac, les chevilles dépassant du long manteau noir, des chevilles maigres et creuses, couvertes d'épais bas de coton noir, s'était appliquée à quelque chose qui l'absorbait entièrement.

C'était un de ces jouets que l'on vendait alors à l'entour des gares, une boîte en carton avec une rangée d'images où se reproduisait la fuite de Fortunello et de son chat noir devant les gendarmes : en tournant une petite manivelle, les figurines se mettaient à fuir, les jambes des personnages semblaient courir, elles se multipliaient en nombre incalculable, quatre, six, huit et la scène se déroulait comme au cinéma. La bonne femme s'appliquait à tourner sa manivelle en fil de fer, elle regardait avec méfiance les gendarmes courir, Fortunello courir, le chat courir.

Si elle cessait un instant, tous ces coureurs s'arrêtaient, laissant évaporer confusément les quatre, les six, les huit jambes. Et puis la scène reprenait du début, et reprenait encore. Elle la faisait tourner obstinément, se demandant peut-être quel plaisir pourraient y trouver les enfants qui certainement l'attendaient au village. Ou bien alors essayait-elle le jouet afin d'imaginer la joie de cet enfant, pour s'assurer qu'il fonctionnait bien.

Tant et si bien que la feuille de cellophane qui couvrait la scène se détacha comme une pellicule, et le jouet révéla la simplicité de son ingénieux mécanisme : la pellicule était plissée, et les figurines passant et pénétrant presque dans les plis, prenaient l'apparence du mouvement. Elle ne le comprit pas. L'homme trapu aurait pu le lui expliquer, mais elle regardait ce jouet avec une sorte d'âpre satisfaction, comme s'il eût représenté toute la société, qui l'effrayait

tant, où elle craignait de perdre son fils, le fils qui allait, cherchant avidement de l'eau et des femmes, qui tournoyait dans la foule comme s'il eût voulu s'y empâter, s'y confondre. Il aurait pu le lui expliquer, mais il la regardait, déçue et perplexe, acharnée à tourner comme si elle devait voir le jouet se réparer magiquement, et au contraire la pellicule s'écaillait entièrement, il était à jeter. Alors, elle se ressouvint de sa plainte. « Où est-il allé ? Où est-il donc allé ? », inquiète parce que le train repartait après une halte dans une gare criblée d'anciennes traces de balles. En effet, le jeune homme avait disparu. Elle se leva, ne put résister au roulis du convoi, chancela en arrière, et l'homme trapu dut la soutenir par un bras.

Il reconnut ce bras. Le bras de sa mère, le bras de ses souvenirs, le bras des femmes de son pays, avec quelque chose de très mou et léger. Tendre comme le pain frais. Mou et léger. Léger comme un bras familier où l'on retrouve quelque chose de soi.

Puis elle se lamentait, troublée, en son patois, mais sans s'agiter, déjà résignée à n'importe quelle éventualité. L'homme trapu lui dit, bourru : « Ne vous en faites pas. Il sera monté dans un autre wagon quand le train partait ». Elle ne comprit certainement pas, mais elle le crut et se rasséréna. Elle réalisait seulement qu'il y avait une explication.

Elle se rassit alors sur son sac, et se mit à essayer un autre jouet qui représentait un bonhomme en bois, Fortunello toujours, qui, commandé par une ficelle, frappait de ses mains en bois un billot en bois, avec un bruit enfantin, comme sans doute les santons de la crèche battent l'enclume du forgeron, santon comme eux, dans la nuit suave d'un Noël où les rumeurs du labeur humain deviennent légères comme un jeu. Elle était plongée dans ce jeu quand son fils réapparut. Elle abandonna son geste acharné qu'elle ne comprenait pas, comme un chat ne comprend pas ce qui le tente et dont il se méfie, pour lui dire : « Où étais-tu allé ? » avec une voix lointaine d'ancienne plainte. Et l'homme trapu la regardait, penché sur elle comme sur son propre passé. Avec l'air de lui faire un reproche, elle montra au fils le jouet brisé. Le fils le regarda. Irrémédiable. Elle ouvrit son sac et l'y fourra. Son fils la rassura avec la voix impérieuse dont on calme un cheval, et il reprit sa quête anxieuse dans le couloir bondé, parmi la foule qui protestait.

Celle-ci, c'était la mère. C'était le passé, un jouet délaissé qui a perdu son vernis brillant. Elle adressa

la parole à l'homme trapu en s'appuyant à la portière, elle lui parla comme si elle le connaissait depuis longtemps, avec un abandon tout naturel qui l'offensa. Il était évident qu'il gardait un peu de son passé. Elle devait le sentir d'instinct et elle s'adressait à lui sans hésiter, confiante. Elle lui demanda, avec sa voix de femme qui demeure silencieuse de longues heures et de longs jours durant, qui vit toujours plongée dans des soucis mesquins, qui est restée enfant malgré toutes ses années : « Et où allez-vous ? ».

Les voyages, les gens à qui l'on parlait en voyage jadis lui revinrent à l'esprit ; il pensa à Ulysse, quelque part dans les vieux livres, là où l'on interroge les voyageurs, d'où venez-vous, où allez-vous, avec la curiosité des temps anciens où l'on considérait les voyages comme un chose extraordinaire, où seuls voyagaient des gens étranges et aventureux, non pas comme maintenant où l'on va d'une ville à l'autre, descendu du train, on va comme chez soi, reconnaissant les places et les rues, sans étonnement.

« Je vais à Naples » répondit-il. « — Si loin » demanda-t-elle. « — Non, c'est près ». « — Et alors où est Catania ? Plus près ? » questionna-t-elle à nouveau. « Non, plus loin. Nous venons de Rome ». La bonne femme ne comprenait pas. Elle dut éprouver un instant de vertige entre les deux points cardinaux, Nord et Sud, et il devait lui sembler soudain que le train allait à l'envers.

Ainsi croyait comprendre l'homme trapu, pris lui aussi d'une sorte de vertige, comme quelqu'un qui s'éveille dans une chambre inconnue et qui, pendant un instant, n'arrive pas à s'orienter, à qui le monde paraît avoir été retourné comme une table magique.

« Et Reggio », demanda-t-elle, « est-ce plus loin que Catania ? ». Il comprit qu'elle avait dans l'esprit son voyage d'aller et qu'elle n'arrivait pas à comprendre que maintenant c'était le retour, que l'ordre des gares se renversait. « Prévenez-moi quand nous serons à Catania » dit-elle. Il répondit « Je serais descendu avant. D'ailleurs, vous verrez bien. Après il faudra traverser l'eau, passer le détroit ». Elle chercha dans sa mémoire sans rien trouver. Elle regardait par la fenêtre, presque accrochée à l'appui, désorientée au point que son cerveau devait chanceler comme dans un malaise. L'homme trapu aussi éprouvait cela.

Croyant peut-être lui faire plaisir, elle dit : « Naples est une belle ville. Je l'ai vue une fois en image. Une belle ville ». Il répondit : « Nous y passerons,

vous pourrez vous arrêter, descendre du train ». Incrédule, elle le dévisagea. Une descente venait à leur devant, et d'un coup se mit à tourner, contournant une olivaie, comme un bataillon en manœuvres. Une masure apparut à quelques mètres, étrangement tordue et menaçant ruine. Elle désigna au-dehors un troupeau sur la colline et interrogea : « Ce sont des moutons ? ». Il regarda et répondit : « Non, ce sont des bœufs ». Elle le crut. Elle se tenait toujours accrochée à la portière, elle regardait le monde comme si elle ne l'avait jamais vu. Elle ne distinguait pas un mouton d'un bœuf. Où avait-elle grandi ? Où vivait-elle. Elle avait oublié son fils. C'est comme si, en restant à la fenêtre elle avait pris une drogue qui lui faisait tout oublier.

Un tunnel fut annoncé par un long sifflement de la locomotive, le train s'y plongea, scandant son rythme, soulevant une puanteur de vieille fumée de vieilles chaudières. On aurait dit que le train courait avec un soulier abimé, sur une cadence plus désordonnée; l'image qui vint à l'esprit de l'homme trapu fut celle des souliers éculés. Elle devait le penser aussi, et il se sentit enveloppé dans ces pensées primitives, dans cette ignorance élémentaire, dans cette éternelle enfance. Le wagon avait chu dans l'obscurité, aucune lumière ne brilla, c'était une obscurité retentissante. L'homme pressa avec les pieds sur la poignée qui ouvrait la portière. Le fracas du train, plus menaçant, le vent puant la vieille fumée envahirent le wagon. L'homme crut avoir entendu un cri, aussitôt couvert par le bruit de chaussures éculées. Il imagina la stupeur de cette femme brusquement jetée dans le vide. Sans doute ne s'en était-elle même pas aperçue. Elle n'en aura pas été stupéfaite. L'homme se poussa et s'appuya à la cloison, sentant le gouffre au-dessous de lui. Quand le train sortit du tunnel, la bonne femme apparut, agrippée à la portière ouverte. Quelqu'un s'élança, le fils accourut. Ils la traitèrent comme un enfant imprudent. Mais elle n'avait pas compris. « Tu pouvais te tuer » lui dit son fils d'une voie basse, gutturale. Docilement incrédule, elle s'assit sur le sac. Elle reprit son jouet en bois, et tirait la ficelle, et le regardait, qui frappait, qui frappait. Elle l'aurait cassé avant d'arriver chez elle, qui sait dans quel diable de pays. Elle aurait apporté des jouets cassés à ses petits enfants. Et ils auraient l'impression d'un monde d'objets brisés. De choses neuves cassées.

CORRADO ALVARO.

(*Traduit de l'Italien par J.-J. Ferrandini*).

LA CONFIANCE DE PÉNÉLOPE *

CONFIANCE EN L'AVENIR

L'amour espère tout.
I Cor. XIII, 7.

Sur un tapis de haute lice
Sa femme attendait qu'il revînt.
GUILLAUME APOLLINAIRE.

En aimant Ulysse malgré lui et au-delà de lui, Pénélope le ramènera à cet autre lui-même contre lequel il avait choisi. Dans le pari qui les oppose, c'est elle qui va l'emporter. Le positif finit toujours par l'emporter sur le négatif.

On voit le sens de l'*Odyssée* au regard de celui de l'*Iliade:* l'une décrit les péripéties du retour d'Ulysse à Pénélope, l'autre du retour d'Hélène à Ménélas. La guerre de Troie est la reconquête d'une infidèle; les voyages d'Ulysse sont la reconquête d'un infidèle. L'*Iliade,* où règne l'épée, est le triomphe de l'homme. L'*Odyssée,* que domine une quenouille, est le triomphe de la femme. Dans les deux cas, la femme reste dix ans immobile, pendant que

(*) A partir de l'héroïne homérique qui fait et défait son ouvrage afin de rendre possible le retour d'Ulysse, R. et M. Alain-Peyrefitte tracent, dans l'ouvrage dont ces pages sont extraites, et qui doit paraître très prochainement aux Editions Gallimard dans la Collection des *Essais*, sous le titre *Le Mythe de Pénélope*, les lignes d'un existentialisme de la confiance. Pourquoi une philosophie de l'existence se fonderait-elle nécessairement sur l'angoisse et le désespoir ? (C'est dans la même perspective que le roman *Les Roseaux Froissés* s'oriente selon une dynamique de la confiance. Ecrite au présent, cette manière de cosmogonie du monde en mouvement, marque ce que doit être la vie pour l'auteur : un commencement jamais accompli qu'il ne faut pas arrêter dans sa marche vers l'avenir. Tout y participe de cet essor et de cet éveil, tout y devient symbole : les eaux, la terre, les bois, les nues, les jeux .. Tout n'y prend son sens qu'à la lumière d'une quatrième dimension qu'il faut supposer : des coups de cloche pour l'Angélus de Millet, une calotte sphérique pour le croissant de lune, des bras pour la Vénus de Milo, l'élan vertical pour le massif de roseaux froissés, le temps et l'avenir pour le héros. Pénélope, elle aussi, a supposé le temps et l'avenir. Elle a su « ne pas briser les roseaux froissés, et ne pas éteindre la mèche qui fumait encore ».

l'homme, dix années durant, franchit les mers, combat et peine. Mais la conquête est une reddition et la reddition une conquête. Hélène a manœuvré Ménélas autant que Pénélope a manœuvré Ulysse ; et Pénélope, qui a l'air conquérante, avait été vaincue par Ulysse avant qu'elle eût l'idée de le vaincre. A la fin, passivité et activité s'abolissent. De même que Ménélas ne châtie par Hélène, Pénélope ne fera nul reproche à son mari, qui lui a donné l'occasion de se changer en elle-même.

On ne méditera jamais assez sur l'énigmatique tapisserie. Pénélope défait la nuit ce qu'elle a tissé le jour. Il serait loisible de voir, dans sa toile, comme dans le tonneau des Danaïdes ou le rocher de Sisyphe, l'expression d'une absurde ascension vers un sommet qui se dérobe. L'absurdité existe ; elle n'est jamais que l'apparence irrationnelle de ce dont on ne saisit pas la raison. Les prétendants, quand les servantes les ont informés, par indiscrétion, de ces actions saugrenues de Pénélope, ont bien dû avoir le sentiment de l'absurde. Mais cet acte dont on ne percevait pas le sens avait un sens, dont la profondeur était justement qu'on ne devait pas pouvoir le percer (1). Il est loisible de trouver absurde un homme qui gesticule derrière une vitrine tamisant les sons qu'il émet, interceptant la parole qui donnerait au geste son complément indispensable d'explications. On ne perçoit qu'une petite partie de ce qui serait nécessaire à l'intelligibilité d'un ensemble : la confiance a justement pour rôle de compléter cette description toujours insuffisante par les raisons qu'on ne voyait pas, mais qu'on commence à voir, dès qu'on pressent qu'elles existent. L'absurde n'est que le manque de confiance : le repli sur soi de l'esprit qui se ferme à l'être, de peur que l'être ne se ferme à lui, et qui provoque par là l'être à se fermer à lui, — se justifiant par son exercice, et n'ayant aucune peine à démontrer son bien fondé.

Pénélope veut gagner du temps (2). Elle doit, pendant le jour, travailler, pour éviter de laisser croire aux prétendants et à son entourage que, vivant dans l'avenir, elle délaisse le présent. Toutefois elle anéantit son ouvrage

---

(1) Les prétendants ont compris non seulement que l'absurde recélait un mystère, mais que ce mystère était d'ordre temporel et *proversif* : « Car il lui faut à tous donner des *espérances*, envoyer à chacun *promesses* et messages, quand elle a dans l'esprit de tout autres *projets* » (Ch. XIII, v. 380-8-).

(2) La toile, permettant à Pénélope de faire croire qu'elle n'attend plus, lui permet ainsi d'attendre, en imposant des délais sans cesse renouvelés : « Ils pressent cet hymen — Moi, j'entasse les ruses... Je tissais au manoir un immense linon, et leur disais parfois : « Mes jeunes prétendants, je sais bien qu'il n'est plus, cet Ulysse divin ! Mais malgré mon désir de hâter cet hymen, permettez que j'achève ! » (Ch. XIX, v. 137-42).

à la faveur des ténèbres, — quand tout le monde est couché : ce geste de destruction insensée trahirait que pour elle le temps doit se détruire sans cesse, afin que l'avenir puisse s'installer. Le présent, à ses yeux toujours solidaire de l'avenir, peut se mouvoir dans un flux et dans un reflux continuels ; le retour vainqueur viendra au terme de toute une histoire d'une apparente monotonie, où la nuit renverse le jour, où le froid chasse la chaleur, où l'obscurité éteint la lumière, où la marée se rend victorieuse de la terre, où la puissance se transforme en totale impuissance, où l'homme devient enfant, où la vie s'apparente à la mort, où les morts viennent hanter les vivants, où les rêves sont pour celui qui les vit la seule réalité, et où la réalité s'estompe avec le profil d'un rêve, pour que le lendemain, avec le soleil, le jour nouveau recommence tout en sens inverse. Mais ce va-et-vient de l'être et du néant, qui s'effacent l'un l'autre en une lutte toujours égale, dans l'oscillation d'une balance aux plateaux identiques, ce va-et-vient n'est pas inutile. Au bout du lundi, du mardi, du mercredi, du jeudi, du vendredi et du samedi, qui semblent refaire la même aventure sans cesse éliminée et sans cesse renouvelée, le dimanche donne à la semaine existentielle le couronnement d'une branche en fleurs. L'éternel recommencement de la vie qui tourne en cercle est traversé et unifié par une inspiration, par une aventure, par un voyage vers un avenir immense, où toute puissance sera donnée sur la terre et sur le ciel. Au terme de cette aspiration messianique aimantant les parcelles amorphes que le regard indifférent avait pu croire identiques, le sommet de l'ascension donne enfin son sens au réel.

A quelle fin Pénélope ouvrait-elle, si elle devait détruire ? Certes, pour donner un couronnement à l'absurde, on ne fait pas qu'il ne soit pas absurde. Mais vivre dans l'éternel, ce n'est pas considérer la vie sous le point de vue de Sirius. C'est faire chaque chose comme si elle n'avait de valeur qu'au regard d'une autre qui la suit et qu'on accepte de ne pas saisir ; loin d'évacuer le présent, c'est donner au présent sa raison d'être. Nul ne crée rien, tout est créé et pourtant si je ne crée pas, rien ne sera créé. Le courant sur lequel je me suis placé exige de moi une réponse sans laquelle il cesserait de passer. « Va *conquérir* la terre que je t'ai *donnée* », disait Jaweh à Israël.

L'existence de Pénélope se connaît comme un cheminement. Le présent n'a de sens pour elle que par son refus de s'enfermer dans l'acte d'être là, par son jaillissement vers un éternel qui la traverse, mais s'arrêterait de la traverser si elle ne l'engendrait elle-même. Aussi son refuge dans l'avenir n'est-il en aucune manière un moyen de se soustraire au présent, mais seulement de vivre ce présent,

d'accomplir son travail, de faire face à sa tâche d'être engagé, avec mille fois plus de force que si elle s'enfermait dans le présent. Dans la vie eschatologique de Pénélope, l'immédiat s'illumine de l'abandon total de l'immédiat. L'existence se met au rythme de la tension. Pénélope ne vit plus dans le présent et pourtant elle y existe ; le retour d'Ulysse n'est plus pour elle l'éternellement lointain, mais cette Pénélope du Retour d'Ulysse que dans son projet elle se représente déjà. Pénélope est pour elle-même le plus lointain. Ce but qu'elle s'assigne, image anticipée de ce qu'elle sera, l'attire à elle dans la nuit d'un avenir inépuisable.

•

Ici sa confiance, dépassant la croyance, se rapproche de l'espérance. La confiance, comme l'espérance, présente l'aspect d'une *attente* et d'un *désir :* attente d'une confirmation, d'une amélioration, d'une réalisation non apparemment enveloppée par le présent ; désir qui nous unit à l'objet de notre tension. L'expectation pure se retrouve dans la crainte ou dans l'inquiétude : dans la confiance, comme dans l'espoir, nous souhaitons ce que nous attendons.

Il y a pourtant dans la confiance quelque chose de plus que dans l'espoir. A l'origine, espérer, comme sperare, c'est l'acte pur d'attendre, — encore sensible dans certaines expressions, comme « chasseur à l'espère ». L'idée de désir de ce qu'on attend ne se fait jour que par la suite, en vertu d'une spécialisation du mot, analogue à l'évolution sémantique de *foi*. Mais l'idée prédominante demeure l'interrogation devant un futur incertain, à laquelle on tend à donner une réponse positive. Espérer un événement à venir, ce n'est pas nécessairement se fier à lui : c'est avant tout le supputer ou l'escompter. La confiance suppose ce premier élément d'espérance, mais le dépasse dans une attitude supérieure, faite justement de foi et d'amour. On ne dit pas « j'ai confiance que le train arrivera à l'heure » mais « j'espère que le train arrivera à l'heure », sauf si l'on veut manifester que l'on fait un acte de foi à l'égard du mécanicien — ou de la compagnie, ou de la locomotive, — et qu'on a de la sympathie pour lui. De là que l'attitude existentielle de confiance déborde largement sur la simple espérance, qui n'en est qu'un support. L'espérance désire ce qu'elle attend, la confiance l'aime et y croit de tout son cœur. L'une reste un simple état d'esprit sans valeur créatrice, de même que la croyance pure demeure une simple opinion ; l'autre engage tout l'être et modifie non seulement le sujet, mais, on le verra, l'objet. L'espérance, comme le désir, évoque une flèche tendue vers son

but; la confiance, comme l'amour, entraîne, par son acte d'abandon, une réciprocité essentielle, qui fait penser au retour du boomerang.

Toutefois l'espoir, ou l'espérance, complètement privé de foi et d'amour se réduirait à la présomption, c'est-à-dire l'attitude d'attente et de désir à laquelle font défaut le fondement intellectuel de la foi et le fondement affectif de l'amour. En sorte que l'espérance, pour être pleinement elle-même, doit se transmuer en confiance. « J'espère fermement en votre bonté, *mais* que votre volonté soit faite. » L'espérance pure, comme le calcul de ceux qui escomptent le paradis, deviendrait aisément attente égoïste et tension desséchante. A la manière de la présomption, l'espérance sans confiance se fonde sur une analyse insuffisante du donné, c'est-à-dire sur une croyance boiteuse. Et elle tend à nier la liberté propre de l'être qui supporte l'acte d'espérance, alors que l'amour, tant « oblatif » que « réciproque », — on laisse évidemment de côté l'amour « captatif » — consiste à reconnaître cette liberté.

Ainsi la confiance, dépassant l'espérance, s'ouvre et s'épanouit au cœur de l'être. Un philosophe de ce temps se demande si l'espérance n'est pas la contexture même de notre être. Cette définition serait trop limitée — dans la mesure même où elle écarte foi et amour.

Tout acte suppose que je me fie à un avenir vers lequel je me porte comme s'il était présent: c'est ce mouvement même qui assure le passage à l'être du néant. « Je suis une force qui va. » Non pas au hasard, à la façon d'une particule animée de mouvement brownien: en être libre, c'est-à-dire qui se *pro*pose une fin; non par un mécanisme automatique de jet intérieur, mais par la mobilisation de mon énergie dans la perspective d'un objectif qui, bien qu'à venir, semble retourner sur lui-même, au point de précéder l'avenir immédiat. Bref, je ne suis pas une « ek-stase » mais une « at-tente ». Chez l'être libre, la finalité précède la causalité, qui ne prend son sens que par elle.

Faire un acte de confiance dans l'avenir, c'est me revoir dans cet avenir, moi et pourtant un autre, encore inconnu de celui que je suis, comme s'il y avait au fond de mon être une mystérieuse distance entre moi et moi-même. « Je suis devenu, dit Gide en son *Journal,* je n'ai pas toujours été celui que je suis. Dès lors, comment ne pas admettre que je ne demeurerai pas toujours le même. Mais celui qui n'admet pas que l'homme ne soit pas sorti tout craché de la bouche du Créateur, qui n'admet pas qu'il soit devenu ce qu'il est, ne saurait non plus admettre qu'il

devienne jamais un autre. » L'attente, l'ouverture, l'abandon de la confiance, c'est justement l'accueil que je fais à cette possibilité de développement, à ce couronnement de moi qui m'est encore caché.

En même temps que sur cette indétermination, l'acte repose sur une détermination. De même qu'un enfant ne peut vivre que par des actes de confiance répétés dans le déterminisme universel, tout de même je ne peux agir que si je me fonde sur des lois immuables qui ne me tromperont pas, c'est-à-dire sur la fidélité de l'être (3). Que cette fidélité de l'être disparaisse devant les bouleversements d'un hasard-roi, toute action me serait interdite. A chaque marche d'un escalier que je descends dans la nuit, je fais un nouvel acte de confiance du même ordre que le saut du parachutiste, ou de Pierre s'élançant sur les flots. Si je n'étais un peu, en chaque instant de ma vie qui devient, ce héros et ce saint, je resterais dans mon lit à griller des cigarettes. Toute vie humaine n'est possible que par l'acceptation du risque, c'est-à-dire par une participation, à quelque degré, à l'héroïsme et à la sainteté.

Désir incessant, ap-pétence toujours renouvelée, l'homme n'est pas, il est à chaque instant celui qui va être. Quand je me lance en avant, pour recevoir le ballon de football, ma jambe ne prévoit pas toutes les positions par lesquelles elle va passer ; mais elle se voit déjà à la place qu'elle doit occuper pour bloquer le ballon, et c'est cette pré-vision qui l'aspire : l'avenir, réfléchi vers le présent, se reflète dans toutes les positions intermédiaires et comble l'entre-deux par sa puissance rétroactive.

Toute théorie de la durée aboutit à des inconséquences, qui se fonde sur une image spatiale de flux ou de fleuve, évoquant un dynamisme dont la raison suffisante serait placée à l'arrière. L'homme ne descend pas le courant : il le remonte. Il faut penser la durée vécue sur le mode du vol d'un oiseau, non propulsé par derrière, comme s'il était catapulté, mais par devant, — aspiré par la représentation proversive de son avenir possible. Il pourra mourir en route, s'abattre près du but, il n'en aura pas moins accompli son chemin, sous la pression de cet *après* qu'il s'agissait d'atteindre, et qui, même s'il ne l'a pas atteint, a donné un sens à sa vie.

La conscience se tend vers un accomplissement sans cesse reculé et qui ne lui sera donné qu'à sa mort ; en sorte que, tout comme on ne pourra écrire l'histoire des

---

(3) Mais non sur la fidélité de l'existant : tout est là. Je peux transcender l'infidélité d'autrui et le forcer à la fidélité en agissant avec lui *comme* s'il était fidèle ; mais ce *comme si* exige qu'au delà de ce qui nie je m'élève à ce qui affirme.

hommes et dégager le sens de l'aventure humaine que lorsqu'il n'y aura plus un seul homme, il n'est, de même, possible d'écrire l'histoire d'un homme, que quand cet homme a disparu. Il y a du sens dans cette pratique de l'Eglise qui consiste à ne jamais canoniser un saint de son vivant. Il a beau réaliser des miracles, qui rendent sa sainteté irrécusable, on attendra sa mort. Tant qu'il lui reste à vivre, il lui reste à tomber. L'homme est une réalité eschatologique. Il n'existe que par référence à ses fins, qui toutes se résorbent dans sa fin dernière, le dernier de ses objectifs.

●

Aucun objectif ne va sans obstacle. Cette retraite fermée de Pénélope, cette oraison et cette contemplation dans sa douleur royale, c'est l'univers cellulaire d'une prisonnière qui, vivant dans l'avenir, est torturée par le présent. Les prétendants occupent sa maison, pillent ses biens, menacent sa vie, mettent en question tout ce qu'elle a de plus cher. Pour Pénélope, l'enfer, ce sont les autres.

Télémaque, dont on pouvait penser d'abord qu'il serait le premier à vouloir chasser les étrangers de son domaine, s'enfonce, à mesure que les mois passent, dans une attitude obscure où il semble, par hostilité contre la confiance absurde de sa mère qui seule maintient sur place les prétendants, prendre contre Pénélope leur parti.

On s'étonne de voir ce fils qu'on nous a fait croire doux et bénin, si impatient devant sa mère. C'est que leurs rôles les éloignent. Tous deux se taisent, chacun sait ce que pense l'autre (4). Cette arrière-pensée les gêne sans cesse dans leurs rapports. Il arrive que la scène éclate. Télémaque prend toute occasion pour exhaler sa hargne : que Pénélope paraisse un instant se départir de la réserve dont elle a fait sa loi, il éclate et la renvoie dans ses appartements avec une sauvagerie véhémente qui fait mal. Elle de regagner sa chambre, contrainte d'obéir, car elle sait bien que le droit n'est pas pour elle ; « étonnée et tremblante », dit le texte, devant cette violence. A d'autres occasions, Télémaque expose crûment la situation : « Antinoos, comment chasser de ma maison, contre sa volonté, celle qui me donna le jour et me nourrit ? »

Il comprend bien que le nœud du drame, c'est l'indétermination qui pèse sur le retour de son père : « Mon père

(4) Pénélope vit dans l'obsession de la décision qu'elle soupçonne Télémaque, à juste raison, de vouloir prendre : la décision de la chasser. « La voici, elle vient, l'aurore de malheur, où je devrai quitter cette maison d'Ulysse » (Ch. XIX, v. 570).

est absent, est-il vivant ou mort ? » On n'ose pas dire qu'il préférerait qu'il soit mort. Mais on peut avancer à coup sûr que, croyant son père mort, il préférerait la certitude au doute qui malgré tout subsiste.

Ce fils qui ne perd pas une occasion de brusquer sa mère et d'affirmer ses droits avec colère — « Ne sais-tu pas que je suis le maître de céans ? », — ce fils n'a pas de quoi nous indigner : ne voyons pas en lui une brutalité inhumaine mais, devant la confiance de sa mère qu'il a de son côté perdue, un très humain désaccord.

Avec une diplomatie douloureuse, Pénélope s'emploie à la fois à combattre l'impatience de son fils, et à l'apaiser ; à *retenir* les prétendants dans la maison, et à les *contenir*.

De là qu'elle ait l'air d'*entretenir* leur flamme. Elle apparaît de temps à autre comme pour allumer leur convoitise (5). Elle fait croire à Antinoos qu'il est le préféré, alors qu'il est le plus détesté. Elle pousse même la ruse jusqu'à accepter leurs cadeaux, ce qui constitue le plus direct des encouragements. Une grande scène du chant dix-huit est consacrée à cette feinte : « Laisse-nous apporter chacun notre cadeau et prends-le, Pénélope ! » (6). D'autres fois, par l'effet de ce que le vocabulaire de la politique appellerait un « coup de barre à droite », elle exerce toute son autorité morale et prend le parti de son fils : « Dans vos assemblées quotidiennes, combien vous gaspillez de biens, en pillant mon sage Télémaque ? » Elle arrête net les outrances d'Antinoos en lui faisant honte de la fuite de son père. Elle vitupère les prétendants et les encourage, les flatte pour les rudoyer. Ils n'auront pas tort de l'accuser de fourberie, se rendant bien compte « qu'elle ne cesse de se jouer du cœur des Achéens, alors qu'elle a en tête d'autres *projets* ». Le mot est capital. Si elle semble leur dire : « Restez, mais soyez sages », c'est que cette permanence conditionne son avenir.

Encore si elle pouvait cacher ses souffrances et faire éclater sa joie : mais son rôle la contraint à enfouir sa joie au plus secret d'elle-même, et à étaler sa souffrance au grand jour, pour mieux donner à tous l'impression d'une épouse si affolée de doutes qu'elle ne peut se résoudre dans aucun sens. Sa situation est insoutenable et elle doit la soutenir. Elle ne joue pas la comédie, son rôle la joue pour elle. Aussi n'a-t-elle pas à se forcer pour pleurer : car une

---

(5) « Descendant de sa chambre par le haut escalier et, pour n'être pas seule, ayant pris avec elle deux de ses chambrières, voici qu'elle arriva devant les prétendants... » (Ch. I, v. 328 67 ; ch. XIX, v. 57 sq. ; v. 343 sq.).

(6) Ch. XVIII, v. 158-301.

comédie de ce genre est plus atroce qu'une tragédie. Et pourtant ses pleurs mêmes font partie de la comédie. Elle s'arrange pour que les servantes entendent ses sanglots et ses sanglots redoublent de ce qu'elle est obligée de les faire entendre: « Je vois venir la nuit odieuse où l'hymen achèvera ma peine puisque Zeus m'a enlevé mon bonheur. » « Que la chaste Artémis m'envoie à l'instant une mort qui me sera douce. » Et au bout de sa désolation, elle n'a même pas cette consolation que procure l'épanchement puisque l'épanchement entre dans le jeu et qu'ici sa sincérité s'arrête. Pourtant, elle doit aussitôt se redonner intérieurement ce courage que ses propres paroles, l'être se modelant au paraître, ont affaibli. C'est pourquoi elle tient tant à rester chez elle; elle fuit un milieu où elle est contrainte au mensonge. Remonter l'escalier et fermer la porte sur elle, c'est passer du monde inauthentique au monde authentique, en même temps que du bruit au silence. C'est se soustraire au présent pour communier à l'avenir.

Ses bourreaux n'ignorent pas que Pénélope, dont ils voudraient faire leur plaisir, est torturée par leurs rires. Ils n'ont d'abord trouvé devant eux aucune résistance. Puis, l'attitude de Pénélope, sa réserve pleine de mystère, et son perpétuel refus de se donner, ont sonné le ralliement des bonnes volontés soucieuses de faire opposition à l'occupant. Pénélope et le monde des servantes qui gravitent autour d'elle sont emmurées à l'intérieur de leur domaine par un ennemi qui se voudrait ami, et qu'on transforme en ennemi en refusant de l'avoir pour ami. Les prétendants ne sont pas restés depuis quatre ans à faire bombance dans le palais, sans essayer de faire pression sur celles qui y habitent, afin d'assouvir leurs désirs.

Ces drames, cette attente que Pénélope seule partageait au début, qu'elle a finalement, en silence, par sa seule action, communiquée à ses chambrières, voilà la trame des jours et des nuits qui tissent et détissent la toile de Pénélope. Elle semble portée par son rôle. Elle devient à Ithaque un personnage mythique que sa réputation protège de tout faux-pas; si elle était tentée de sombrer, la représentation d'elle-même que lui imposeraient les autres la remettrait dans son chemin.

Et pourtant, autre paradoxe de Pénélope, elle a fait son choix une fois pour toutes, mais doit à chaque instant le refaire, sans quoi il cesserait d'avoir été fait. Le présent doit supporter l'éternité, mais ne peut être supporté par elle. A aucun moment, elle ne se repose sur sa décision passée. Chacune de ses actions est singulière, et remet son existence en question. Elle ne recommence jamais sa toile de la même façon; et ce n'est pas la même toile puisque depuis la veille une journée s'est écoulée. Il ne convient

pas d'assimiler le temps à un cercle, comme le faisait la philosophie grecque, ni à une ligne droite, comme le font au moins inconsciemment, par l'esclavage d'une image spatiale que leur éducation leur a inculquée, les philosophes de l'ère chrétienne. L'image d'une spirale paraîtrait préférable, composant le mouvement rectiligne et le mouvement circulaire ; en sorte que, tout en progressant, on a l'impression de repasser par les mêmes positions, alors qu'entre temps, on s'est élevé d'une spire ; à la manière d'un oiseau qui fait de grands cercles, et qu'on croirait rester toujours dans le même plan, quand on s'aperçoit tout à coup qu'il a monté de mille mètres.

La confiance n'est pas la certitude ; elle comporte le doute. Il arrive à Pénélope de pleurer, non parce qu'elle succombe à l'horreur d'un présent qui sauvegarde son avenir, mais parce que cet avenir lui-même paraît s'estomper. C'est ce doute qui lui fera renouveler sa confiance par son regard intérieur. La vie de Pénélope est le triomphe de l'improbable. Elle ne progresse qu'à force de rompre les cercles vicieux. Qu'elle vienne à retomber, qu'elle s'amollisse par une dissolution dans l'instant, tout lui est occasion de recul. Elle se consume brusquement, prise par une catastrophe où sombre tout ce qu'elle aimait et croyait, et jusqu'aux raisons qu'elle avait de le croire et de l'aimer. Plus rien dès lors, devant le silence des dieux dont les desseins sont impénétrables, ne lui garantit qu'elle ne vit pas dans une vaste illusion. Son anxiété, née du doute, appelle le doute, et s'en multiplie. Elle n'a même plus le sentiment qu'elle va traverser cette crise intérieure pour atteindre un sommet d'où elle verrait plus loin, puisque la crise vient de ce qu'elle ne croit plus pouvoir atteindre ce sommet. Par un phénomène d'optique, sa myopie passagère tend à éterniser sa myopie. Tout se remet à chanceler ; les arguments positifs se déchargent de leur signe plus, et des signes jusque-là neutres se chargent d'un moins qui fait pencher la balance en sens opposé. Elle est obligée de recommencer sa comptabilité en sens inverse. « Si Ulysse vivait, se dit-elle, il serait déjà là. » Elle n'oublie pas qu'elle se répétait auparavant : « S'il était mort, je l'aurais bien appris. » Mais tout le contenu mental de cet argument s'est échappé et ces mots alignés lui semblent vides de sens, au regard du présent qui l'étouffe. Elle n'aurait qu'à faire un signe, pour que le présent cesse de l'étouffer : celles de ses servantes qui fraternisent avec les prétendants sont comblées ; elles semblent un rayon de soleil au milieu des larmes des autres. Pénélope commence à croire qu'elles ont raison.

Elle retrouve pourtant au fond d'elle-même une conviction inébranlable qui est au delà des raisons, à la façon d'une colonne dont des difficultés ont interrompu la mar-

che, et que des renforts poussent à nouveau en avant. Il faut recommencer à fermer les yeux et à se boucher les oreilles pour attendre la venue d'une lumière où l'impossible redeviendra possible. Si les motifs de confiance paraissent abolis, l'attitude fondamentale de Pénélope, qui la pousse à se fier, suscite dans l'instant d'après de nouvelles raisons. Les premières crises ont été les plus dures. Maintenant elle s'est habituée à ne plus juger ces mauvais moments dans la clarté douteuse de l'instant, mais sous le regard de l'éternité. Sa confiance admet le désespoir, mais le traverse, et donc l'anéantit. Pénélope repasse vite de l'angoisse à l'extase. Elle en vient à bénir les douleurs dans lesquelles s'enfante une joie plus haute. Sa joie permet toute attente, puisqu'elle consiste à attendre la joie. Le retour d'Ulysse, issue à son tourment, en sera simplement la récompense. Parce qu'elle sait retrouver le jour au cœur de la nuit et annuler le jour par la nuit à mesure qu'elle détisse sa toile, elle se livre à l'intimité charnelle et fécondante de l'avenir, au creux même du présent.

C'est pourquoi il faut se représenter Pénélope toujours gracieuse et séduisante. Si elle s'était desséchée dans le souvenir, ses cheveux auraient vite blanchi (7). Malgré l'austérité de ses mœurs, cette jeune femme reste aussi fraîche, perpétuellement rafraîchie par le contact de l'avenir (8). Il n'est pas surprenant, malgré son âge, que les prétendants, même ceux qu'Ulysse a fait sauter sur ses genoux, montrent tant d'assiduité (9). Il n'est pas surprenant non plus qu'ils retrouvent dans son visage le portrait vivant d'Ulysse. Deux êtres qui s'aiment finissent souvent par se ressembler même dans leurs traits. A force de fixer jusqu'à l'hypnose le visage d'Ulysse qui va retourner vers elle, elle se modèle à lui.

●

(7) On sait qu'une angoisse vient en peu de temps à bout de la beauté d'une femme, défaisant sa figure, usant ou accusant ses traits. Quelques semaines, après l'exécution de Louis XVI, suffisent pour que Marie-Antoinette, de la plus jolie femme de Paris, devînt un laideron couvert de rides. Anticléia, la mère d'Ulysse, a subi cette évolution, jusqu'à en mourir : « Ce n'est pas le tourment de quelque maladie qui me fit rendre l'âme : *c'est le regret de toi* » (ch. XI, v. 206-258). Laërte menace de prendre le même chemin, et traîne une vie misérable : « avec des feuilles mortes, par terre, tristement, il vient se faire un lit. Le chagrin de son cœur va toujours grandissant » (ch. XI, v. 195-6).

(8) Le secret de la jeunesse de Pénélope ne peut être cherché ailleurs que dans sa confiance. « Son teint avait l'éclat de l'ivoire » (ch. XVIII, v. 195).

(9) « Les genoux des prétendants flageolaient sous le charme d'amour ; ils n'avaient tous qu'un vœu, être couchés près d'elle » (ch. XVIII, v. 212-13). Pénélope est une femme à son plus haut degré d'épanouissement.

Ainsi le retour est fait dans son esprit ; il s'effectuera donc sur la terre. Comment ne se livrerait-elle pas avec un prodigieux abandon à cet avenir sur lequel elle prend hypothèque ? Elle est magnétisée par cette vie à vivre ; l'image de la moisson dorée fait lever la moisson. Le personnage et la personne, se relayant sans cesse, se haussent l'un l'autre jusqu'à l'extrême pointe du possible. Pénélope s'en remet au temps dans un « self-surrender » inconditionné, comme si c'était le temps qu'elle aimait.

L'abandon aux mains de l'*Eimarménê* se complète par une invocation. Jamais on ne vit, chez aucun mystique, plus profonde piété que cette *religio* dont Pénélope est emplie. Il faut relire ses admirables prières aux dieux de son choix : ce ne sont pas les dieux qui importent, c'est la prière. La récitation d'un chapelet ou de dix mille chapelets ne constitue pas plus une prière que la rotation d'un tour du moulin à prières ou de dix mille tours, ou que la répétition d'une formule invocatoire. Mais ces moyens sont valables pour parvenir à la prière, qu'ils étayent. L'état de pure prière, au delà des mots comme des gestes, n'est plus acte de foi, ni acte d'espérance, ni acte d'amour, mais la tension et l'offrande brûlante d'une âme. L'oraison correspond au plus haut de tous les actes de confiance, par lequel l'âme *se fiance avec* un absolu qu'elle atteint dans son aveu même de renoncer à l'atteindre. On a remarqué que, toute passion dépendant des mouvements du corps, nous n'avons qu'à modifier les mouvements corporels pour modifier la passion : il suffit de prier pour être exaucé, puisque l'attitude de la prière apaise déjà l'orant, et transforme son monde intérieur (10). Pascal a mis en évidence cette génération du sentiment par l'attitude, que Pénélope avait mise en pratique.

---

(10) Il ne faut pas s'étonner que Pénélope, en dépit des souffrances surhumaines qu'elle endure, reste, dans l'ensemble, sereine. Laërte est inconsolable, Eumée résigné, Télémaque hargneux — aucun d'eux ne sourit jamais. Les prétendants ricanent ou s'esclaffent, ils ignorent ce qu'est le rire. Pénélope rit de bon cœur, portée par sa confiance — le seul personnage à Ithaque dans lequel on aperçoive un sentiment profond de joie intérieure. « Télémaque éternua si fort, que les murs, d'un écho terrible retentirent. Pénélope, en riant, se tourna vers Eumée ». (Ch. XVIII, V. 541-3).

CONFIANCE EN L'HOMME

L'amour supporte tout, croit tout, souffre tout.

I. Cor. XIII, 17.

Pénélope n'a pas voulu enfermer Ulysse dans son passé, ou même dans son présent. Elle l'a jugé tout entier sur son possible avenir. Par là-même, elle l'a sauvé et a créé un nouvel Ulysse. C'est que la création n'est jamais achevée. Il lui manque ce qu'il est donné à chacun de nous de lui ajouter, sans quoi, elle paraît absurde. Comme le dit le Charles des Roseaux Froissés, *« on ne perçoit qu'une petite partie de ce qui serait nécessaire à l'intelligibilité d'un ensemble ». La confiance, « fait primitif », à la base du pouvoir créateur de l'homme, a justement pour rôle de compléter cette insuffisance.*

On voit par où la confiance au temps rejoint la confiance en l'autre. Pénélope communie à un Ulysse au-delà d'Ulysse, auquel l'Ulysse actuel ne communie pas encore. Le connu n'est que la mesure actuelle du réel : l'acte de connaissance dans l'instant n'en épuise pas la plénitude. Le temps intervient sans cesse pour apporter au présent un élément qui le dépasse, et qui n'est pas encore saisissable quand l'avenir devient présent. La confiance, à la différence de la croyance, se convainc de ce qu'un être recèle d'essentiellement bon, même si cette bonté ne doit se découvrir que dans l'avenir. Ulysse commet des infidélités : il n'est pas infidèle ; son être réel se situe au-delà de son être vécu. Il ne possède d'essence qu'au futur. On ne peut coïncider avec lui que dans un acte indissoluble de foi, d'espérance et d'amour, c'est-à-dire de confiance, qui projette au delà de son apparence cette ombre plus réelle que le réel, qu'on va peut-être lui révéler. La confiance de Pénélope dans le retour d'Ulysse ne fait qu'un avec sa confiance en Ulysse ; toutes deux ne font qu'un avec sa fondamentale confiance en l'être. Le malheur présent n'est que la préparation nécessaire du bonheur qui s'en ensuivra et qui, sans cela, n'eût pas été perceptible. Il faut bien, aux yeux de Pénélope,

que le meilleur soit au bout du chemin : la vie ne peut être dénuée de sens ; les dieux qui, en rêve, l'ont inspirée, ne peuvent ni se tromper, ni la tromper.

Elle se refuse (11) à le condamner d'après ce qu'il a fait. Elle fait fond sur une absence que son acte transformera en présence. A ce degré, sa confiance n'est plus un simple pari. Elle devient un obscur sentiment intérieur de sympathie avec un être qui ne dessine encore sur l'homme réalisé qu'une mystérieuse et invisible projection ; une prémonition qui serait d'ordre prophétique si elle ne se confondait avec la conviction qu'elle provoque sa vérification ; un assentiment de tout l'être à un être inconnu, différent de la certitude mais plus fort que la certitude.

Chacun de nous, par les divers modes de la sympathie, commet des actes de confiance qui, pour être moins méritoires, n'en sont pas moins authentiques. Picasso, persuadant à Guillaume Apollinaire qu'il était le seul poète de l'époque avant qu'il eût songé à écrire un vers, l'induisit, comme malgré soi, à devenir « le seul poète de l'époque ». « Ne jugez point » : on n'a le droit de juger que dans un acte parfaitement partial de sympathie et d'amour, qui réserve l'avenir et provoque ce qu'il juge à devenir conforme au jugement. Le jugement dit impartial tend à emprisonner une personne dans les limites de son être manifesté, et à nier la possibilité de son être réalisable, ce qui revient à l'annihiler. S'il est raisonnable de ne pas béatifier un homme dont on ne connaît pas encore l'avenir possible, on sent à plus forte raison combien il serait prématuré de condamner un homme, si criminel qu'il fût ou parût. Tant qu'il vit, il lui reste une possibilité de rédemption, qu'on lui ôte en le cataloguant dans une catégorie où il restera encellulé. Il assumera, bon gré mal gré, l'être auquel on aura voulu l'identifier (12).

La justice n'a donc pour effet que d'éterniser les fautes qu'elle prétend combattre. La Cité et sa sécurité obligent seulement à mettre hors d'état de nuire celui qui a déjà nui. Toute faute n'est fautive que parce qu'elle constitue un abus de confiance, — trompant la confiance innée que chacun possède en autrui, et coupant ce courant de confiance réciproque sans lequel la vie sociale cesse d'être possible. La justice, oubliant que la confiance est dans son domaine,

---

(11) Qu'on ne se représente pas pour autant Pénélope comme obstinée dans une manière de dureté stoïque : il y a sur elle je ne sais quelle faiblesse, quelle douceur, quel tremblement.

(12) « L'amour fait de ces choses »... Rien, dans son objet ne le justifie. Il ne saurait donc trouver de limites dans la bonne ou mauvaise conduite de cet objet ; il en crée la valeur et s'engendre lui-même à mesure qu'il se dépense. De là qu'il ne puisse s'épuiser. Dieu procède ainsi. La seule excuse possible des méchants, c'est qu'ils ne se sont pas sentis aimés.

comme dans tout domaine, le fait primitif, refuse de l'exercer elle-même alors qu'elle est chargée de la rétablir. On a peine à croire que la condamnation à mort soit encore admise dans des pays qui prétendent fonder en raison leurs institutions. Il faudrait abolir non le présent et l'avenir du criminel — ce que fait justement le bourreau — mais son passé : seul le coupable peut effectuer ce meurtre par le repentir. La torture serait plus humaine que la condamnation à mort, puisqu'elle laisserait au moins une possibilité de rédemption. Qu'un juge condamne à mort un criminel ou qu'un criminel perpètre son crime, est également criminel : l'un comme l'autre supprime un être qui n'est pas encore et dont on ne saurait rien dire, n'ayant aucun droit de prédire le mal en raison du mal déjà commis.

Faire confiance au temps, c'est faire confiance aux êtres ; faire confiance à l'Etre, c'est faire confiance au temps. « Aimez vos ennemis » ne veut pas dire qu'il faut aimer ce qui les fait être nos ennemis, mais ce qui peut faire d'eux nos amis. Toutefois, l'être réalisé et l'être réalisable se trouvant maintenant contenus dans la même enveloppe charnelle, le paradoxe de la confiance consiste à s'appliquer à celui qui est, non pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il sera.

Pénélope sait de connaissance certaine qu'Ulysse l'a trompée honteusement (13) ; elle a toutes raisons de croire qu'il continuera. Faire confiance à Ulysse, c'est, pour elle, ne pas s'en tenir aux apparences peut-être défavorables du moment, mais miser sur les virtualités de son être encore inconnu. C'est le juger nullement sur son passé, à peine sur son présent, tout entier sur son possible avenir. Dans l'*Idiot*, le Prince Muichkine fait confiance à Nastassia Philippovna. La vie de cette femme semblerait pourtant haïssable, et la fait même haïr des gens qui font profession de vertu ou peut-être pratiquent la vertu, telle Varia, de plus évidente manière que l'Idiot. Mais Muichkiné l'aime d'amour assez profond pour saisir, par delà son être réalisé, son être réalisable.

Si on laisse de côté, pour le moment, le moyen de communication utilisé, on comprend que Pénélope trouve dans son attitude une nouvelle raison d'aimer cet être qu'elle a voulu aimer malgré tout. Le nouvel Ulysse qu'elle se représente dans son attente sera pour elle un autre soi-

---

(13) Il est fantaisiste d'excuser Ulysse sur le prétexte que les hommes n'étaient pas tenus à la même fidélité que les femmes. Les droits de la femme, en vérité, sont aussi sacrés que ceux de l'homme dans ce domaine. Médée et Déjanire se fondent sur leur droit à la fidélité de celui qu'elles aiment. Laërte se refusa les plaisirs de la couche d'Euryclée « de peur de déchaîner la colère de sa femme » (Ch. I, v. 432).

même. Il participera d'elle. Il sera sa conquête, sa victoire. Elle en sera un peu la mère. L'amour d'ordre conjugal, qu'elle portait à l'être exprimé, se double maintenant d'un amour d'ordre maternel pour l'être tout à l'heure encore inexprimable que sa confiance va exprimer. La confiance de Pénélope, pourvu seulement qu'elle aille jusqu'au bout, c'est-à-dire qu'elle soit pleinement confiante, tend à se multiplier par la preuve que son propre exercice lui apporte.

L'analyse classique distingue trois moments dans l'amour — un attrait, un don, une union créatrice ; on les retrouve dans la confiance. L'élément d'*attrait* est évident : je désire ce que j'attends au lieu de rester impassible devant lui comme dans l'expectation. Le *don* est le côté proprement actif de la confiance, celui par lequel elle diffère de l'espérance. Avoir confiance en un être ou se fier à lui, c'est s'abandonner à lui. Quand la confiance se fonde davantage sur l'amour, l'abandon est sans arrière-pensée ; quand elle se rapproche plutôt de l'espérance, il est plus raisonné : « Nous vous suivons les yeux ouverts. » Je renonce volontairement à mes prérogatives d'esprit critique. Jouer sur l'avenir, c'est sacrifier une possibilité qui me serait immédiatement offerte, si je m'enfermais dans le présent : c'est plus ou moins lâcher la proie pour l'ombre. Mais c'est en même temps *me fiancer* à cette ombre et lui donner la vie et la chair. L'élément d'*union* créatrice, qui finit d'apparenter la confiance et l'amour, est le plus délicat de la confiance, comme le plus fécond.

La confiance dépasse l'amour en ce qu'elle le fonde sur une foi et le prolonge dans une espérance. Mais tout amour, pour être pleinement amour, doit participer à la confiance : sans quoi, il se réduirait au désir (14). Quand lui fait défaut l'adhésion intellectuelle de la foi, il n'est que coup de tête, oblation insensée, caprice. Dénué de la perspective temporelle de l'espérance, il dégénère en éros. L'éros est l'agapé qui se tétanise dans l'instant et se tend vers un plaisir sans lendemain, quitte à renaître dans une perpétuelle insatisfaction ; l'agapé est l'éros rendu à l'éternité par une projection au delà du présent. L'amour devient confiance dès qu'il se purge de toute illusion passionnelle ; il se dénature, se réduisant à l'état de pure passion, dès qu'il admet, comme on le voit chez Proust, méfiance, jalousie, inquiétude de l'avenir, angoisse.

---

(14) Que, pour Homère, l'amour exige la confiance et réciproquement ; que, sans intervention de la confiance, le désir ne peut se transformer en amour, — la première rencontre d'Ulysse avec Circé le montre bien. Malgré le désir qu'ils s'inspirent réciproquement, ils restent pleins de méfiance, au point qu'Ulysse craint de se voir ôter sa virilité (complexe de castration). Ils commenceront à s'aimer s'ils peuvent faire fond l'un sur l'autre : « Qu'unis sur cette couche et devenus amants, nous puissions désormais *nous fier l'un à l'autre* » (Ch. X, v. 335).

On aperçoit le passage, dans l'absolu de la confiance, des trois attitudes de foi, espérance et amour. La foi peut être desséchante, l'espérance égoïste et l'amour inconsidéré. Mais ils ne sont jamais possibles, même séparément, que chez un être où se retrouvent les deux autres éléments qui en sont la palpitation prénatale. S'ils se distinguent dans le paraître, ils ne sont sans doute, dans l'être, qu'une même chose. Leur identité absolue et leur fondement commun, c'est cette autre attitude qui consiste à se fier, s'en remettre, se désarmer, démissionner, tendre-vers en se détendant-vers, c'est-à-dire l'abandon, le « self surrender ».

Pénélope utilise à fond ce dynamisme vital, en admettant qu'Ulysse n'est pas tout entier dans son être. Elle pénètre entièrement Ulysse par sa générosité à reconnaître qu'elle ne peut le pénétrer; il cesse de se dérober à elle parce qu'elle lui reconnaît le droit de se dérober dans un refuge inconnaissabe. Accepter de n'aimer que jusqu'à un certain point et sous certaines conditions serait manquer à l'amour. De même que dans le voussoiement on accepte de considérer, à la différence du tutoiement des camaraderies faciles, qu'il y a derrière celui qu'on voit un élément qu'on ne peut saisir, — la confiance respecte le mystère personnel que le sujet lui-même ne pourrait saisir. Il le saisira grâce à cette intervention. « S'aimer, ce n'est pas se regarder dans les yeux, c'est regarder vers un même but » — vers l'avenir que l'union de deux êtres va engendrer. L'amour confiant, comme l'expérience mystique, s'exerce, sans s'épuiser, à dépasser les limites de l'être. Sa générosité crée autrui en le contraignant lui-même à se créer. Ulysse a semblé se définir comme le Trompeur, le Burlador — celui en qui on ne peut avoir confiance; c'est justement pourquoi Pénélope lui fait confiance. L'absurde est annulé et annihilé parce qu'accepté. La toile chaque nuit défaite se refait inlassablement. Ainsi, par une destruction toujours renouvelée du présent, qui construit l'être aimé dans un avenir sans cesse fuyant, cet amour indéfini et unique s'aime lui-même.

La psychanalyse montre que la méfiance n'est autre qu'un sentiment de culpabilité objectivé. Un sujet offre une réaction de mise à l'abri dans la mesure où il se trouve en faute. Si je suis menteur, je crois que les autres sont menteurs. Si je suis dissimulé, je soupçonne les autres de dissimuler. Si je suis avare, je suppose que les autres, poussés par la même obsession, en veulent à mon bien. Mon manque de confiance, en l'avenir, en autrui ou en la vie — doute, anxiété, scepticisme, pessimisme, sentiment de l'absurde, jalousie, crainte des autres, — révèle mes propres fautes que, par un mécanisme inconscient, je projette sur l'idée que je me fais de mon prochain ou de l'être. Mon

prochain sera paralysé par l'idée de lui-même que je lui impose; malgré lui, il lui donnera raison. La faute une fois introduite, comme un ver dans un fruit, elle n'a de cesse qu'elle ne dégénère en angoisse et en désespoir. La méfiance crée son univers.

Au contraire, on pourrait voir dans la confiance un sentiment d'innocence objectivé. Je ne soupçonne pas les autres si je suis au-dessus de tout soupçon; la vie paraît me faire des avances si je fais en toute tranquillité mes avances à la vie; je me fie à mon prochain parce qu'à la place de mon prochain je n'hésiterais pas à me fier à ce prochain que je suis pour lui. Ma confiance se multiplie par son propre exercice. J'impose à autrui l'image de son innocence, à laquelle, même coupable, il se modèle en dépit de ses antécédents. Et la vie, qui se comporte à mon égard exactement comme une personne, me sourit parce que je lui souris. C'est pourquoi les enfants projettent autour d'eux l'image idéalisée de ce qu'ils voient. Dostoiewsky a saisi avec profondeur cette liaison fondamentale entre confiance, innocence et enfance. Le Prince Muichkine ne veut vivre qu'avec les petits enfants: auprès d'eux seuls il trouve cette innocence qui lui donne ou lui rend confiance en eux, confiance en lui, confiance en l'être.

Tel paraît être le sens profond du thème du paradis perdu. Le mythe de la chute symbolise la confiance perdue en même temps que l'innocence. L'âge d'or que décrivent la Genèse, les livres saints de Chine, d'Inde et de Perse, ou Hésiode, et qui trouve auprès de Dante, de Milton, des romantiques allemands ou de Rimbaud, de si souterraines résonances, n'est que le souvenir enfoui au fond de nous de ce temps où nous avions confiance en la vie. Quand l'enfant naît, il est tout entier confiance; sa vie même, on l'a montré, ne serait pas possible sans la confiance. Peu à peu, cette confiance est trompée. Le déterminisme auquel il se fiait, vient à lui manquer. Le sein de sa mère, au jour du sevrage, cesse de signifier « lait à boire ». Chaque nouvel événement de sa vie biologique déçoit au fur et à mesure sa confiance primitive. Surtout, sa vie morale se développe en rupture avec elle. On le trompe, et il lui semble que la vie même le trompe; il doit apprendre à se défier. On lui fait des défenses: qu'il les enfreigne, on le châtie, on le surveille, on se méfie de lui. Il doit se cacher et apprend à le faire; il se laisse prendre au goût du fruit défendu; il trouve, dans cette faute qu'il expérimente, de délectables et détestables émotions. Plus on l'en reprend, plus on multiplie les défenses, et plus la terreur s'insinue, plus il roule de faute en mensonge et de mensonge en faute. Comment croirait-il encore à la bonté des autres, quand les autres poursuivent le mal en lui et sont pour lui l'image même du

mal ? Comment continuerait-il à croire en une mystérieuse harmonie entre ses projets et la réponse de l'univers, entre son avenir et tout avenir, quand il fait quotidiennement l'expérience de la désillusion, de l'insécurité, de la peur ? Il portera, toute sa vie, l'irréparable nostalgie de cette perte de son innocence confiante. L'histoire de l'individu reproduit à son échelle ce que le mythe de l'âge d'or applique à l'échelle de l'humanité.

Paradoxalement, l'homme recherche dans le passé l'amour de l'avenir; il remonte la vie à contre-courant et puise dans son regret des raisons de regretter davantage. Kierkegaard ne cessait de lier l'inquiétude et le sentiment de la chute. Ses modernes successeurs, conservant l'inquiétude et lui élevant des autels, oublient son origine, et affirment leur innocence. Ils ferment simplement les yeux sur ce fait que leur mauvaise conscience de l'Univers n'est que leur mauvaise conscience de soi projetée à l'infini.

On sent combien, chez Pénélope, l'acceptation de l'insécurité reposait sur une sécurité du cœur, c'est-à-dire sur le sentiment qu'on pouvait être sûr d'elle (15). Si elle ne pouvait pas admettre que le temps, les autres, les dieux pussent la tromper, c'est qu'elle n'aurait pas envisagé qu'elle pût les tromper. Sa confiance, en ce sens, provenait de sa fidélité. Qu'elle eût admis au contraire les soupçons des autres à son propre égard, elle admettait dans le même instant son soupçon à l'égard des autres. Elle se serait défiée d'Ulysse, le soupçonnant de l'avoir fuie sans esprit de retour. Elle se serait défiée de l'avenir et n'aurait plus espéré aucun bonheur d'un temps qui pouvait recéler de tels traquenards. Elle se serait défiée de tous les porteurs de nouvelles. Suspicion, désespoir, scepticisme, voilà ce que son insécurité profonde lui aurait fait concevoir; comme il est juste, elle aurait choisi la solution de sécurité.

En revanche, les péchés d'Ulysse n'ont pu que le mettre en état de défiance. On finit toujours, selon Baldwin, par se comporter envers soi-même comme on a appris à se comporter envers les autres. Il faut ajouter que l'homme tend à se comporter envers les autres comme il se comporte envers soi, que les autres tendent à se comporter envers lui

---

(15) Il est caractéristique, à ce propos, que la postérité ait insisté à un tel point sur l'innocence de Pénélope. Quelle que soit l'interprétation que l'on donne à l'attitude du personnage, on est unanime à admirer cette « fidélité » — c'est-à-dire le fait qu'Ulysse peut se fier totalement à elle. Qu'on observe les épithètes qui flanquent d'ordinaire son nom, notamment chez Euripide, chez Platon, chez Lucrèce, chez Cicéron, chez Horace, Ovide, Sénèque, Properce, Catulle. Ceux qu'inquiète une nostalgie de pureté, mettent l'accent sur la *chasteté* de son cœur *immaculé* ; d'autres montrent sa *transparence* d'âme. Les uns louent sa *droiture*, d'autres sa *prudence* ; ceux-ci sa *candeur*, ceux-là sa *délicatesse*. Il y a tout cela dans Pénélope l'innocente.

comme il se comporte envers eux, qu'il tend à se comporter envers eux comme ils se comportent envers lui. Le seul moyen de rompre les cercles est de revenir à l'innocence, par une souffrance qui efface la culpabilité. Pour connaître l'abandon auquel il s'est soustrait, Ulysse doit devenir tel que les autres puissent s'abandonner à lui.

La souffrance de Pénélope va payer, elle aussi, pour le mal dont elle n'était pas coupable. Elle endure le martyre aux intentions d'Ulysse. Sa croix est le moyen même de leur union. Elle sait bien qu'il ne rentrera pas sans souffrir aussi, sans participer à cette douleur rédemptrice qu'elle a acceptée pour lui. Bien avant le retour, les malheurs de Pénélope et d'Ulysse vont les faire communiquer.

R. et M. ALAIN-PEYREFITTE.

LE PIÈGE ALLEMAND

Le sentiment d'inquiétude que nous donnent les Allemands n'est pas amoindri, bien au contraire, par la lecture de cet ensemble de témoignages et de confessions réunis par *Les Temps Modernes* (1). Ensemble incomplet, fait remarquer Elie Gabey, le présentateur. Hautement significatif cependant dans son incertitude apparente, encore qu'il ne faille pas exagérer le relativisme historique pour expliquer sinon pour excuser. Etiemble à la fin du recueil pose des questions. L'ennui c'est l'équivalence de certaines réponses. Mais cette équivalence n'est-elle pas l'appeau que les Allemands savent habilement utiliser ?

Les signataires des textes réunis par *Les Temps Modernes* sont quelquefois des écrivains de métier. Le plus souvent il s'agit de témoins (acteurs ou spectateurs passifs) occasionnellement appelés à transcrire leurs souvenirs, leurs sentiments et leurs vues sur l'avenir de l'Allemagne. Ecrits de 1947 à 1948 ces textes, sauf deux ou trois exceptions, sont profondément décevants.

Notre monde ne manque pas de problèmes : celui des relations américano-russes impliquant celui du communisme nous *paraît* pour l'instant essentiel. Pour nous Français, mais pas pour l'Allemand que le problème américano-russe n'intéresse que dans la mesure où il peut aider à asseoir une nouvelle hégémonie allemande. L'Allemand méprise également le Russe et l'Américain, mais il suppute les possibilités de se servir de l'un ou de l'autre, de l'un contre l'autre et peut-être dans un proche avenir de l'un et de l'autre contre un tiers. Celui-ci vous le connaissez, c'est en premier lieu la France et à sa suite les autres nations européennes, de l'Est et de l'Ouest. Cette situation, axée sur un nationalisme qui n'a rien perdu de sa virulence, est indépendante des idéologies politiques au moyen desquelles on tente d'obscurcir nos craintes légitimes.

---

(1) Numéro d'Août-Septembre 1949.

Pour nous Français, Italiens, Belges, Hollandais, Scandinaves, Polonais et Tchèques, c'est-à-dire pour 150 millions d'Européens, il y a un problème allemand que la capitulation de 1945 n'a pas résolu, pas plus que ne l'ont résolu une dénazification mal conduite, sinon hypocrite, une occupation démagogiquement dirigée, une totale absence de justice en ce qui concerne les réparations. Et de ce groupe de 150 millions d'Européens, nous avons le triste privilège, nous autres Français, d'être les plus riches d'expériences accumulées et de mieux connaître objectivement et intuitivement l'Allemagne et les courants internes qui l'animent. La plus grande partie de l'opinion française ne peut à l'heure actuelle, à l'égard du problème allemand, trouver son expression dans la presse de notre pays. La division de cette presse en deux blocs systématiquement hostiles en raison de l'adoption d'idéologies contraires dont les intérêts moteurs passent par dessus nos têtes, constitue pour cette large partie de l'opinion — peut-être majoritaire si on fait la synthèse de ses craintes comme de ses désirs — un baillon insupportable. Mêmes certains organes, comme *Combat* par exemple, qui, jusqu'à un passé récent s'exprimait avec indépendance, adoptent, lorsqu'il s'agit du problème allemand des vues singulièrement conformistes, je veux dire conformes à ce que souhaitent voir exprimer certains milieux dirigeants, liés, de bon ou de mauvais gré, à des concepts de politique étrangère absolument contraires, essentiellement contraires à l'intérêt de ces 150 millions d'Européens, dont, nous autres Français, sommes la pointe sensible et frémissante. Seuls peut-être, certains milieux d'Etat-Major travaillant sur un thème dont l'assaillant viendrait de l'Est, pensent sainement que cet assaillant ne saurait être qu'allemand.

Les élections générales allemandes ne nous ont rien appris que nous ne sachions déjà. Elles ne peuvent que renforcer notre conviction qu'au milieu de l'Europe, le brouillard allemand, cette nuée de vapeurs méphitiques qui ne trompent que ceux qui veulent être trompés, s'élève du marais national-socialiste dont les eaux recouvrent tout le pays. Peu nous importe que le C.D.U. l'ait emporté sur le S.P.D. Peut-être cela vaut-il mieux, le masque hypocrite sera plus vite levé. Entre les discours hargneux du Docteur Adenauer et les vociférations hystériques de Herr Schumacher, nous n'avons pas à choisir et nous mettons en garde tous ceux qui, en France, par approximation idéologique, seraient tenté de miser sur l'un ou sur l'autre. Les leaders allemands ont cependant eu le mérite de démontrer par leur comportement oratoire que le nationalisme allemand est toujours vigoureux et que, demain, par les voies de l'irrédentisme ou par celles, plus habiles, substituant une culpabilité à l'autre, un nouveau Reich, entretiendra dans le

monde le sentiment d'inquiétude et d'insécurité, nous contraindra à une paix armée, ruineuse mais nécessaire, jusqu'au jour, peut-être pas lointain (dix ans, quinze ans ?) ou une nouvelle technique de destruction entre des mains allemandes replacera l'Europe dans la situation de 1938. Nous ne voulons pas jouer au prophète, mais la fatalité démographique jointe aux rivalités des puissances, nous conduit à penser que nous allons, inéluctablement, vers un réveil sanglant.

A l'horizon un signe néfaste a été trop peu compris. Thomas Mann après quelques mois passés en Allemagne, retourne aux Etats-Unis pour y finir ses jours. Les paroles amères du grand écrivain, ses propos désabusés ont sonné comme un glas dans la conscience des Européens qui savent voir et comprendre, des Européens que n'obnubilent pas de faux problèmes de production et de niveau de vie.

Revenons aux témoignages recueillis par *Les Temps Modernes*. Ils sont décevants. Un historicisme effronté a complètement perverti le peuple allemand. Ceci explique la facilité avec laquelle des rapprochements historiques sont montés en épingle comme alibis ou comme excuses. Encore une fois, les leçons de l'histoire valent pour la politique si elles ne remontent pas au delà de deux ou trois générations précédentes. Remonter plus haut c'est donner la possibilité de justifier tous les crimes.

Il y a autre chose. Un certain sens des valeurs morales trouve, en Allemagne, son fondement dans une conception médiévale des rapports humains. Cette conception, d'ailleurs faussement médiévale car elle est vide de tout esprit chrétien, met l'accent sur l'honneur militaire et ergote complaisamment sur la différence entre la trahison envers le régime et la trahison envers la patrie. Ce qui est terrible c'est que ce distinguo ne va pas loin en profondeur, il s'en tient aux surfaces ce qui donne à ceux que le doute effleure, un apaisement à bon compte.

Il y a, au cimetière des Glières, en Haute-Savoie, parmi les cent cinq tombes de maquisards tombés face aux Allemands, celle d'Hugo Schmidt, né à Dusseldorf en 1910. Toutes les croix portent la cocarde aux couleurs françaises ou espagnoles. Celle d'Hugo Schmidt porte, à la place de cette cocarde, l'inscription « apatride ». Il s'agit d'une erreur, Hugo Schmidt est Allemand et le restera jusqu'à sa mort. Lui ne fit pas ce distinguo entre régime et patrie. Et je dis : tant qu'à Dusseldorf ne s'élèvera pas un monument à la gloire d'Hugo Schmidt, héros allemand, il n'y a rien à attendre de l'Allemagne.

Parmi les témoignages dont je parlais plus haut, deux ou trois seulement pourraient à la rigueur entr'ouvrir la

porte à l'espérance. Que ne sont-ils plus nombreux ! L'un d'eux signé A. P. donne l'extrait d'un journal écrit en Russie en 1942. A. P. écrivait et cela sonne étrangement aujourd'hui :

« Il faudrait, si, un jour, des lieux que nous occupons « actuellement, nous sommes ramenés plus ou moins vite « à la maison, qu'on nous mette pour un temps très long « en quarantaine politique avec des conditions de vie sup- « portables. Et il devrait être interdit sous peine de mort « d'adresser à la masse des discours politiques qui la « regroupent. »

Sur la formation morale de l'Allemand, A. P. souligne justement le mal qu'a fait l'armée, du jour où l'armée frédéricienne est devenue une armée de masse :

« Notre seule institution populaire d'éducation, depuis « des siècles, est l'armée, et si nous voulons nous amélio- « rer, il faudra qu'un plus grand nombre de gens compren- « nent que c'est de là que proviennent tous nos défauts. « Des millions de jeunes garçons, qui n'étaient certaine- « ment pas plus mauvais de naissance que des millions de « Français ou de Chinois, ont passé tous les ans par cette « école, où on leur a appris que la brutalité envers les infé- « rieurs et la bassesse envers les supérieurs apportent le « succès. Ce n'est que dans les casernes allemandes que « ce caporal a pu apprendre ce qu'on peut faire avec nous « sans que nous protestions. »

Et dans sa conclusion, A. P. dit entre autres choses aussi amères :

« Livré au désespoir, notre peuple est revenu à ses « anciennes superstitions, qu'on voit maintenant refleurir « partout, aux idoles « honneur », « liberté », « patrie », « qu'il a retirées des décombres de son histoire. Un peuple « sans plus d'intelligence politique qu'un moutard, qui, « pendant douze ans, a applaudi les plus misérables coquins « qui aient jamais été au pouvoir et en est venu finalement « à reconnaître sa propre incapacité politique, a été convié « à des manifestations de volonté démocratique par des « gouvernements militaires, qui par leur nature même, ne « pouvaient être qu'à l'opposé de la forme de gouverne- « ment démocratique : elles n'ont de sens que si l'on a « l'intention de reconstituer un Etat allemand. »

Christianisée fort tard l'Allemagne après avoir donné quelques mystiques qui d'ailleurs s'éloignaient quelque peu du message évangélique, est aujourd'hui le pays le moins chrétien du monde blanc. L'église luthérienne de même que la hiérarchie catholique ne doivent pas faire illusion, surtout

cette dernière. Façade trompeuse derrière laquelle les Nibelungen gardent toute leur séduction et leur puissance. Les évêques rhénans sont moins des pasteurs que des princes temporels. Ceci s'explique historiquement par le rôle qu'ils étaient appelés à jouer sur les marches du Saint-Empire. Mais cette tradition n'en a pas moins tué insensiblement l'esprit chrétien.

Pour terminer, nous ne saurions mieux faire que de donner la conclusion d'un rapport du Baron Girod de l'Ain rédigé à l'issue d'un congrès international de la jeunesse qui se tint à Munich en juin 1948:

« Quel contraste entre les orateurs allemands aux « narines frémissantes, désireux d'organiser une nouvelle « Europe, de lutter et peut-être plus tard de massacrer « pour cette nouvelle foi, et les écrivains français les yeux « encore pleins du sang passé, un peu sceptiques sur les « nouveaux enthousiasmes, désireux de travailler, à condi- « tion avant tout de respecter l'homme. »

A l'heure où des politiciens civils ou militaires guidés par un empirisme à courte vue insistent pour inclure l'Allemagne — trop tôt, bien trop tôt — dans une fédération européenne, on ne peut, sans manquer au plus sacré des devoirs envers l'Homme, négliger d'élever partout où nous avons la possibilité de nous exprimer, un avertissement solennel à la face de ceux qui nous abusent ou qui se laissent abuser.

A. BLANC-DUFOUR.

UN POÈTE PEUT-IL ÊTRE MATÉRIALISTE ?

Les deux plus grands espoirs conçus par la pensée moderne sont celui de l'accomplissement d'un meilleur destin humain par la compréhension et l'utilisation de la matière, et celui de l'autocréation de l'esprit par la recherche poétique. Croire au premier suppose une confiance absolue en la raison, appliquée à découvrir et à exploiter une réalité objective, indépendante de toute appréciation morale ou sentimentale et ne comprenant, en principe, rien de mystérieux, mais seulement de l'inconnu. Au contraire, croire au second implique en fait de négliger la raison ou de ne s'en servir qu'accessoirement, de créer un langage subjectif aboutissant à des représentations irréelles, de parier l'existence de formes mentales transcendant toute réalité objective et, par là même, chargées d'inexplicable. Le premier suppose une intégration de l'homme à la physique universelle, le second une foi métaphysique. Le premier implique à la limite extrême de sa mise en œuvre de renoncer à la liberté au profit d'un déterminisme total, le second un usage sans frein de la liberté. Le premier a des conséquences politiques, sociales, économiques; il peut être considéré comme une dynamique d'évolution de la société humaine. Le second n'a pratiquement, et sans doute légitimement, aucun effet de cette sorte. Tout au plus, certains faits de poésie peuvent-ils parfois ébranler la sécurité matérialiste, pareils à ces éclairs insolites qui tonnent dans un ciel sans nuage.

Nous limiterons là l'exposé des contradictions entre ce qui nous paraît être les deux pôles les plus attractifs pour un esprit contemporain.

Notre propos est tout dans notre titre. Autrement dit, une synthèse est-elle possible ? Nous ne méconnaissons pas l'énormité du problème, quelles mobilisations philosophiques il entraîne. Mais il semble qu'il y ait une espèce d'ur-

gence historique à le poser. D'une part, la conception matérialiste du monde, en doctrine ou en fait, est en progrès constant et la foi en des révélations d'origine transcendante contamment battue en brèche; d'autre part, l'inquiétude, le doute sur le sens et la vocation de l'Homme se développent parallèlement. Et l'immense majorité des esprits ne trouvent en eux-mêmes ni la satisfaction d'être une cellule organique de l'Univers, ni la justification leur permettant d'imaginer leur autonomie et de supporter leur solitude. Enfin, dans la seule perspective de la critique littéraire, des interrogations peuvent être valablement posées. Pourquoi, alors que la poésie avait toujours été considérée comme un contrepoint naturel et une traduction implicite des aspirations humaines vers le transcendant, un grand nombre de poètes, et non des moindres, au moins en France, se réclament-ils des philosophies matérialistes ? Pourquoi les formes les plus récentes de l'idéalisme, dites « existentialiste », n'incitent-elles nullement les esprits qui les épousent, à la création poétique, quand même elles ne les en détournent pas ? Pourquoi chez les chrétiens, qui pourtant conjuguent fondamentalement la matière et l'esprit, la poésie est-elle, soit tenue en méfiance, soit recherchée et trouvée presque clandestinement, dans la sublimation d'aspirations pécheresses, et finalement rejetée au profit de la mystique ?

●

A la vérité l'homme-poète de ce temps a bien du mal à trouver la paix de l'esprit. En tant qu'homme, il ne peut ignorer le mythe de l'épanouissement matérialiste, orné de toutes les séductions du bonheur terrestre. En tant que poète, il est tenté de croire aux émanations transcendantes d'un monde matériel, qui par ailleurs inspire directement son langage. Mais, il ne peut qu'il n'espère aussi découvrir dans ce dernier le parfum d'une essence qui lui soit singulière, l'isole de la matière et de ses lois générales. Et quel poète ne désire pas une liberté totale pour le protéger de tout déterminisme social ou philosophique ?

Veut-il chercher un apaisement et une certitude dans les données les plus récentes de la science — cette région du domaine humain qu'aucun poète digne de ce nom ne voudrait ignorer — il apprend alors que la microphysique moderne aboutit à une espèce de démission de la raison, à une sorte d'évanouissement de la notion même de matérialité. Par contre, la chimie permet de réaliser des combinaisons de matières bien précises, bien dosables, lesquelles, administrées à l'homme, perturbent son esprit jusqu'à le forcer dans ses secrets les plus intimes, jusqu'à le déclancher comme le mécanisme d'un phonographe.

Or, le poète a généralement la passion de l'unité dans la connaissance. L'évanescent grain d'énergie et le penthotal lui donnent un égal vertige. Si bien qu'il est tenté, pour trouver à la fois un équilibre et une justification, de se refermer sur soi-même, de vivre sur son chant, de le considérer comme une fin en soi.

Mais cela ne le mène pas non plus très loin, ni pendant très longtemps. Demeuré seul, il se heurte, avec en soi la sensation d'une nudité effrayante, aux vieilles angoisses de l'homme : les Autres, l'Amour, la Mort. Il ne peut plus choisir un mot sans ébranler un énorme édifice d'Histoire, de croyances, de relations pré-existantes, que la logique de son esprit lui découvre instantanément. Toute la confusion du destin humain retombe d'un coup sur ses épaules.

Veut-il les secouer, renier le vieil appareil de la culture, de l'intelligence, des règles de l'art, s'abandonner à une écriture incontrôlée, à un murmure para-humain issu des profondeurs de sa faculté d'élaborer le verbe ? Il se confine, s'emmure, touche à la folie. Si encore, le saut dans le précipice avait quelque grandeur ! Mais, quelles que soient les facilités de l'automatisme mental, il reste toujours au poète un vain désir de justification. Il réfléchit sur ses rêves, il s'informe de la psychanalyse... Alors, nouvel écroulement ! Ce n'était pas un dieu fou, mais un dieu quand même, qui parlait en lui. Seulement un enfant hanté par l'eau, le feu, l'air, le sein d'une nourrice ou la poigne d'un père. Ce superbe, ce démoniaque désordre n'était que la projection, compliquée certes, d'un ensemble de circonstances parfaitement analysables, et l'inconscient se révèle plus inexorablement fatal, mécanique que n'importe quelle hérédité sociale, religieuse ou culturelle. Aucune pincée d'un sel mystérieux ne brillait au fond de cette nouvelle prison.

Alors, par désespoir, le poète s'en retourne frileusement dans le sein de la Mère Humanité. Les hommes, avec leurs besoins, leurs histoires, leurs passions, leur pitoyable, attendrissant ou superbe théâtre social, forment un écran si commode, si justifié par les nécessités mêmes de la vie ! Ils représentent, après le dur combat intérieur, de telles possibilités de repos, d'apaisement, de songes pour tout dire... La Réalité, c'était cet esprit dévoré par ses propres flammes. Quelle tentation de la fuir dans ce rêve préparatoire à la mort qu'est la vie quotidienne, de l'ennoblir par un beau langage, de prendre des pinceaux affinés pour ajouter quelques touches de couleurs personnelles à ses décors. L'homme reprend ses droits, rentre dans le rang et meurt lentement avec ses semblables... Mais la poésie n'a pas survécu dans ces bonnes ténèbres.

•

Il n'y a pas de réponse à la question que nous avons posée. Ces deux espoirs ne sont que la traduction actuelle du dualisme éternel. Ils négligent simplement Dieu. Ce n'est qu'un postulat, comme c'en est un autre d'y croire, et cette attitude n'est peut-être qu'épisodique. S'il y avait une vérité pour le poète, il y en aurait une pour l'homme. Or, c'est un truisme, mais il faut inlassablement le répéter en cette époque, de dire qu'il n'y a pas — ou qu'il n'y a pas encore — de vérité humaine. Nous sentons toujours au secret de nous-mêmes une solution de continuité entre l'esprit et n'importe quelle hypothèse philosophique. Tous les narcotiques intellectuels ou spirituels ne servent qu'à nous endormir pendant que nous faisons le saut ; ce qui est déjà en soi une possibilité extrêmement troublante.

Ce qu'il y a d'excitant pour l'esprit dans la poésie, c'est qu'elle est indéfinissable. Elle représente pour nous le mystère le plus voisin de celui de la condition humaine. Avec une très grande rigueur de pensée, il est à peine possible d'exprimer ce qu'elle n'est pas, et jamais ce qu'elle est. Tout art poétique est un jour ridiculisé par un poète de génie qui n'en tient pas compte. Tout ce qu'on en peut dire est qu'elle paraît vivre, se transformer en restant en relation avec nos formes mentales. Mais le rapport demeure incertain, les contradictions inopinées toujours probables. Elle n'est qu'un « possible dans la nuit », et traduit indéfiniment dans le langage humain la notion abstraite de liberté. L'extraordinaire tentation qu'elle offre à notre besoin de réflexion sur le destin humain est justement dans le coefficient d'inconnu dont elle est affectée. Il est certes très possible d'expliquer la génèse et la facture d'un grand poème, et fort heureusement cette sorte d'exégèse n'est pas seulement du ressort des cuistres. Mais il arrive toujours un moment où l'esprit le plus savant et le plus délié lâche prise et se contente de montrer avec étonnement et admiration un résidu irradiant qui subsiste après toutes les calcinations.

Or, c'est précisément la découverte de ce « résidu » qui peut fasciner un esprit naturellement porté au matérialisme et à l'usage systématique de la raison. C'est pourquoi, le matérialiste parfaitement conscient peut se livrer passionnément à la recherche poétique, essayer de réduire le mystère, ne serait-ce qu'avec la grande raison de se donner raison. Cependant, nous savons, par l'expérience intime que nous eûmes d'un poète qui nous fut très proche et très cher, quelle géhenne mentale une pareille ascèse signifie, et que peut-être la chute et le renoncement sont nécessairement

au bout. Pourtant nous sommes convaincus que c'est une des vocations indispensables de la poésie moderne que de s'affronter elle-même avec les armes et les méthodes de la pensée matérialiste. Et notre très profonde estime d'esprit accompagne les hommes qui courent cette aventure.

Ils ne seront d'ailleurs que des pionniers parmi d'autres. Rien n'interdit de penser que les conceptions spiritualistes ne puissent être approfondies ou renouvelées par la recherche poétique. L'humanité est encore, sans doute, capable de génies se consacrant à l'approche de Dieu par les ressources du verbe, en dehors de toute orthodoxie pour les circonscrire, et les prophètes précèdent toujours les temples. Si bien que pour ne pas oublier la terrible poésie du Doute, qui existe bien, elle aussi, nous terminerons en évoquant ce radieux vertige que nous donne le sens du destin de notre espèce.

RENÉ MÉNARD.

LA POÉSIE TOUT COURT

Voici trois ans, d'honnêtes gens, abusés par un préjugé d'habitude, — plus de grande poésie politique en France après 1871 ! — ont cru vraiment que la poésie ne peut pas être engagée dans l'histoire; ni refléter, ni même accompagner ce que les hommes font ensemble pour être plus heureux sur la terre: cela, ce n'aurait été que la poésie de circonstance. Mais aujourd'hui même, un poète honnête et tranquille, et qui parle pour beaucoup, s'interroge: une poésie peut-elle être matérialiste ? C'est-à-dire: les poètes ont-ils enfin retrouvé le droit de s'émouvoir de nouveau de tout ce qui bouleversait Homère et l'auteur du *Roman de Rou,* Lamartine, Vigny, Baudelaire, Hugo, d'Aubigné, Rimbaud: les guerres et la paix, le progrès, la Commune, la république universelle, l'oppression, la répression, l'abus de pouvoir et la grève, l'insurrection ? Narrant une jacquerie normande, Robert Wace au XIIe siècle avait-il tort de s'emporter jusqu'à scander contre les seigneurs cette admirable *Marseillaise:*

> *Nous sommes hommes comme ils sont,*
> *Tels membres avons comme ils ont,*
> *Et tout aussi grand corps avons,*
> *Et tout autant souffrir pouvons.*
> *Ne nous faut que cœur seulement:*
> *Allions-nous par un serment,*
> *Aidons-nous et nous défendons,*
> *Et tout ensemble nous tenons.*
> *Et s'ils veulent nous guerroyer,*
> *Bien avons contre un chevalier*
> *Trente ou quarante paysans*
> *Vigoureux et combattants ?*

Et le scribe égyptien du XIIe siècle *avant J.-C.*, racontant la grande révolution des fellahs contre les Pharaons,

pense-t-on qu'il avait tort quand il transcrivait cette revendication pathétique :

« Les pauvres du pays sont devenus riches, tandis que les propriétaires n'ont plus rien... Celui qui ne pouvait se bâtir une chambre possède maintenant des murs. Celui qui n'avait pas un mur pour abriter son sommeil est propriétaire d'un lit.

Celui qui ne pouvait se mettre à l'ombre, possède maintenant l'ombre ». (1).

Trois ans seulement ont passé depuis les anathèmes peu consistants contre la poésie de la Résistance *en soi*. La question de René Ménard, et de mille jeunes poètes dont nous lisons les manuscrits, prouve déjà que la petite circonstance périssable, c'était l'opinion d'il y a trois ans : qu'on ne peut pas faire un bon poème avec une insurrection, parce qu'il y aurait *incompatibilité fondamentale*. (Après *Souvenir de la nuit du 4*, après *Sur une barricade, au milieu des pavés;* après *A qui la faute*, signés Victor Hugo, après *Comprenne qui voudra*, le magnifique poème autocritique du *Rendez-vous allemand*, signé Paul Eluard ? Après ces poèmes étonnants qu'on connaîtrait si c'était la mode, *Armée résolue* et surtout *Lequel de ceux* (2), signés Paul Vaillant-Couturier ?) Aujourd'hui, les jeunes poètes viennent discuter sur le terrain même dont on prétendait hygiéniquement les écarter, au nom de la bonne santé poétique.

Le ton de René Ménard est justement celui de la bonne santé jamais perdue : pour lui, l'un des « deux grands espoirs conçus par la pensée moderne [est] l'accomplissement d'un meilleur destin humain par la compréhension et l'utilisation de la matière ». Et ce grand espoir lui paraît légitime, lui paraît raisonnable, lui paraît comme à nous tous humain. « En tant qu'homme, dit-il encore avec approbation, le poète ne peut ignorer le mythe de l'épanouissement matérialiste, orné de toutes les séductions du bonheur terrestre ». En tant que poète, en outre, il se pose une question juste : pourquoi la poésie qu'il nomme, improprement peut-être, matérialiste, se porte-t-elle si bien ? Sur le plan théorique enfin, la volonté d'expliquer la poésie par « les armes et les méthodes de la pensée matérialiste » lui paraît tout à fait valable. « Et notre très profonde estime, ajoute-t-il, accompagne les hommes qui courent cette aventure ».

---

(1) Posséder de l'ombrage est une richesse en pays d'Orient. (On trouvera le détail dans: Moret, *Le Nil et la Civilisation Egyptienne*, Renaissance du Livre, 1926, p. 264).

(2) Vaillant-Couturier, Poésie, œuvres choisies, pp. 131, 134. ESI éd., 1938.

Il faut donc constater qu'après trois ans, la poésie vivante a déserté le petit terrain tout à fait de circonstance où croyaient la parquer Maurice Fombeure et Jean Paulhan, — pour venir s'informer, se connaître et peut-être se faire sur le terrain de Maïakovski, de Neruda, d'Eluard et d'Aragon.

•

De plus, la question de Ménard arrive après sa critique des impasses poétiques. Il a raison de refuser « de se refermer sur soi-même, de vivre sur son chant, de le considérer comme une fin en soi ». Il a raison de refuser aussi de s'enfermer dans le langage considéré comme un isolant contre la matière et ses lois générales. Il a raison de répudier l'automatisme, au bout duquel on trouve les sous-produits les plus vulgairement *déterminés* de la vie mentale. Il a raison de répudier le coloriage traditionnel, aussi raffiné soit-il, de la vie quotidienne par un beau langage. Il a raison d'ajouter à ces faillites celle de l'existentialisme, qui n'a pas de poète ; et même le tarissement gênant de toute poésie chrétienne authentique et de grande classe (tout le monde le sait, Claudel est païen). Alors, ultime espoir, un poète peut-il être matérialiste ?

Avant de répondre à Ménard, il faut éclairer la question : l'usage qu'il fait du mot matérialisme n'est pas clair. C'est pour lui l'utilisation des lois de la matière, la science, la confiance en la raison pour gouverner la matière. Cette définition du matérialisme a le défaut d'opposer la matière à l'esprit, de supposer que le matérialisme évite systématiquement d'admettre et de satisfaire les besoins les plus exigeants de l'esprit (sous le prétexte que le matérialisme examine, explique et satisfait ces besoins de l'esprit autrement que l'idéalisme ?). Ménard oscille de la sorte entre le matérialisme philosophique et le matérialisme moral, le vieux matérialisme vulgaire. Si courtoise son expression soit-elle, il n'accorde on le sent qu'une valeur de *minimum de base* au « mythe de l'épanouissement matérialiste, orné de toutes les séductions du bonheur terrestre ». Il parle, avec cette même nuance, de « la sécurité matérialiste ». Nous sommes toujours surpris de voir avec quelle efficacité le matérialisme dialectique reste défiguré dans l'enseignement de classe, au point que presque toujours nos interlocuteurs très honnêtement croient qu'ils savent ce qu'est notre matérialisme, et viennent nous opposer la pauvre caricature qu'en donnaient leurs maîtres. Voici cent ans qu'Engels a dénoncé cette confusion profitablement prolongée. « Par matérialis-

me, écrit-il dans son *Ludwig Feuerbach,* le philistin entend la goinfrerie, l'ivrognerie, les plaisirs des sens, le train de vie fastueux, la convoitise, l'avarice, la cupidité, la chasse aux profits et la spéculation à la Bourse, bref, tous les vices sordides auxquels il s'adonne lui-même en secret. » Sans aller jusque-là Ménard est cependant persuadé que le matérialisme est la solution des problèmes étroitement *matériels,* biologiques, économiques, sociaux, politiques, etc..., du destin des hommes. Et persuadé que l'esprit, dont les besoins sont méconnus par ce matérialisme, doit aller chercher, comme disait Renan, dans les métaphysiques, « un supplément de destin ». Cette conception fausse du matérialisme enlève toute consistance aux contradictions que René Ménard a cru voir entre notre matérialisme et les ambitions *légitimes* de la vie de l'esprit. Au lieu d'ajouter au sort connu de l'homme un imaginaire supplément de destin, le matérialisme dialectique est seul capable aujourd'hui de calculer pour les hommes le destin non préétabli, le destin possible à gagner, fondé sur la réalité concrète de l'univers et de l'homme dans l'univers.

●

Une autre fausse contradiction que Ménard a peur d'apercevoir entre matérialisme et poésie provient de ses vues inexactes sur les données les plus récentes de la science. Il se désespère parce que Maurice de Broglie sans doute, Lecomte du Nouy, Planck et d'autres savants bourgeois désemparés, ou bien leurs médiocres commentateurs, l'ont persuadé que « la microphysique moderne aboutit à une espèce de démission de la raison, à une sorte d'évanouissement de la notion même de matérialité ». Mais nul ne peut penser exactement ces questions s'il n'a pas écouté attentivement *aussi* la mise au point décisive de Paul Langevin sur la prétendue crise du déterminisme en physique; sans parler de *Matérialisme et empiriocriticisme,* qui répliquait dès 1909 aux ancêtres de Planck, et dont la réplique est toujours valable. Tous les jeunes physiciens savent aujourd'hui que les fameuses relations d'incertitude (et non d'indétermination) de Heisenberg ne sont pas la démission de la causalité, mais la constatation de nos limites *actuelles* d'observation, tout mouvement de particule observé se trouvant modifié par le bombardement des photons de la lumière qui permet de le regarder. Heisenberg établit simplement que les moyens dont il dispose ne lui permettent pas de mesurer à la fois la vitesse et la position de l'atome observé, toute amélioration dans la mesure de l'une abaissant la précision de mesure de l'autre. Il n'y a pas ici démission de la

raison, ni de la causalité, ni du déterminisme : il y a notre inaptitude actuelle à suivre jusqu'au bout le déterminisme en microphysique (ce qui ne supprime pas ce déterminisme, et ne fait pas que les électrons soient libres !). Ménard se rappellera toutes les fois où l'on a proclamé déjà solennellement que l'homme avait, sur un point, touché le mur qui borne les pouvoirs de son esprit (avant la synthèse des molécules organiques, avant le microscope électronique, avant la chirurgie du cœur). Les données les plus récentes de la science ne mettent pas en cause l'unité de la connaissance, qui paraît chère à Ménard. (Et non plus le penthotal : il y a des millénaires que l'homme avait mis au point des boissons fermentées et des alcools, lesquels « administrés à l'homme, perturbent son esprit jusqu'à le forcer dans ses secrets les plus intimes, jusqu'à le déclencher comme le mécanisme d'un phonographe » ; et ceci n'a conduit nul philosophe au désespoir philosophique).

La science matérialiste quand elle n'est pas adultérée par un désespoir de classe finissante, nourrit plus d'inimaginable que toutes les imaginations idéalistes. René Ménard mériterait d'ailleurs, sur ce point, d'atteindre un sort de grand poète, pour avoir dit, — mot très rare parmi les poètes d'aujourd'hui, — que « les données les plus récentes de la science [sont] une région du domaine humain qu'aucun poète digne de ce nom ne voudrait ignorer ». Puisse-t-il persévérer dans cette pensée. Que les poètes fréquentent les télescopes et l'espace astronomique vrai, les microscopes, les théories de l'univers en expansion, celles des virus-protéines, qu'ils accèdent aux géométries non euclidiennes, au sens concret de la quatrième dimension : la foudre d'émotions incalculables encore inexprimées, nécessaires à notre époque, éclatera dans leur esprit. (Tandis que le peu de familiarité concrète qu'il nous soit concédé d'avoir avec ces nouveaux mondes indispensables, nous le devons aux savants eux-mêmes. C'est Eddington qui a écrit pour nous la parabole des êtres infiniment plats qui tâtonnent dans leur monde à deux dimensions, vers une troisième dimension que leur fait pressentir la géométrie de la sphère. C'est Jean Painlevé, ce n'est pas Henri Michaux, qui a tenté de sensibiliser notre imagination, par un film, à la quatrième dimension). Dans la mesure où la poésie matérialiste est la poésie du monde connu grâce à la science, elle ne débouche pas sur les impasses des contradictions que croit Ménard : mais sur l'immensité de toutes les réalités nouvelles encore intraduites dans les langages de l'émotion. Nulle poésie « autocréatrice de l'esprit » n'a porté aux hommes l'équivalent de la relativité généralisée. Et, dans un certain sens, Icare est le plus grand des poètes grecs, à côté de son camarade Prométhée.

•

Levées ces prétendues incompatibilités entre poésie et conception matérialiste du monde, il subsiste entre Ménard et sa question le fossé le plus difficile à franchir : sa définition même de la poésie. Si l'on postule au départ que la poésie doit être auto-création de l'esprit, doit être création d'un langage subjectif aboutissant à des représentations irréelles ; doit être pari sur l'existence de formes mentales transcendant toute réalité objective, doit être traduction implicite des aspirations humaines vers le transcendant (ou bien, de façon moins catégorique, doit être tentation de croire aux émanations transcendantes) ; bref, et comme Ménard le dit aussi lui-même, si l'on pose en définition que la poésie doit être au fond le dernier, l'inexpugnable réduit de la métaphysique cernée de tous côtés par une meute toujours plus nombreuse de sciences toujours plus exactes, — alors il n'y a pas de réponse à la question de Ménard parce qu'on définit la poésie comme un *non* préalable à cette même question.

Chose curieuse, et qui montre, — après cette définition de la poésie posant une question qui la contredit — combien les contradictions sont en Ménard (et dans les jeunes poètes mêmes, entre leur jeune poésie et leur *pré-formation* idéologique par un monde bien précis), Ménard lui-même accepte et refuse à la fois cette définition de la poésie qu'il vient d'avancer : ses quatre ou cinq formules, qui niera qu'elles soient moins les définitions de la poésie, que des formulations d'exigences mystiques ? Et Ménard, clairvoyant sans pousser sa clairvoyance à fond, dit fort bien pourtant que « chez les chrétiens, la poésie... est *finalement rejetée au profit de la mystique* ». De même, autre contradiction entre Ménard et lui-même, il refuse que le poète se referme sur soi, mais il préconise une poésie qui soit autocréation de son esprit ; il refuse de vivre sur son propre chant, de le considérer comme une fin en soi, il se propose de fuir les pièges du langage, mais il propose en même temps que la poésie soit création d'un langage subjectif aboutissant à des représentations irréelles. Ce qui est la même chose.

La poésie n'est pas autocréation de l'esprit. La poésie n'est pas production de représentations irréelles. La poésie n'est pas traduction implicite des aspirations vers le transcendant. Ces définitions inexactes cohabitant côte à côte avec un désir de participer au destin des hommes historiques et bien terrestres, dans la tête d'un même poète, expriment avec éloquence à quel point Casanova voit juste en

insistant sur le fait que « la venue des intellectuels au prolétariat implique pour eux un travail parfois pénible de critique des valeurs jusqu'alors admises, et dont il peut résulter pour un temps des incommodités très vraies dans les positions personnelles ».

•

Il n'est pas question, dans les limites de ce dialogue, de répondre exhaustivement à la question de Ménard par la vraie question dont la solution nous accorderait : *qu'est-ce que la poésie ?* Mais tout de même, afin d'avancer tous ensemble, on peut souhaiter d'en finir avec tant de décrets arbitraires sur l'essence de la poésie, qui sont ou bien des approximations obscurcies par les idéologies du moment, ou bien d'elliptiques définitions du plaisir poétique d'*un* poète. Dans l'intérêt de la poésie même, on peut souhaiter remplacer tant d'ukases fulgurants sans effet, par un travail patient, matérialiste, scientifique. *La poésie a une histoire. La poésie a une réalité, une matérialité étudiables.* Pour savoir enfin ce qu'est la poésie, pourquoi ne pas chercher à bien comprendre tous ensemble, patiemment, la *réalité* des faits poétiques les mieux établis ?

Ménard, on l'a vu, reconnaît la légitimité de cette tentative ; mais il n'y croit pas, il pense qu'il arrive toujours un moment où « l'esprit le plus savant et le plus délié lâche prise et se contente de montrer avec étonnement et admiration un résidu irradiant qui subsiste après toutes les calcinations ». Ménard au fond pense comme Valéry qu'« en matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite : elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel ; elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille ». Mais il n'est pas vrai qu'il faille choisir entre l'érudition (la science, la science matérialiste) et l'émotion (la poésie) : entre la poésie prise à ras de texte avec tous ses contre-sens, — et l'histoire littéraire anéantissant au profit d'un savoir froid toute émotion. Cette séparation de deux activités mentales indissolublement liées correspond au schématisme classificateur de la vieille psychologie métaphysique. En réalité la possession d'une œuvre littéraire est le résultat d'un mouvement continu dans l'esprit du lecteur : il n'y a pas de lecture à ras de texte ; et dès une première lecture prétendue telle, il se produit un travail extrêmement complexe où les émotions ressenties accompagnent ou provoquent une activité purement intellectuelle de jugements, de comparaisons, de curiosités, de rapprochements, de

recherches ; et ce travail intellectuel à son tour approfondit la lecture, éclaire plus loin le texte, éveille des émotions insoupçonnées du lecteur inculte. Il se tisse entre intelligence et sensibilité tout un réseau d'interactions dont le résultat véritable est *un plaisir profondément nourri d'intelligence,* et qu'on pourrait définir tout aussi bien comme *un état intellectuel hautement coloré d'émotions.* Tout le monde a célébré cet enrichissement continu des chefs-d'œuvre à chaque lecture nouvelle ; et c'est la mesure chaque fois d'un enrichissement, — qui s'était produit dans l'intervalle, — de la personnalité du lecteur. La lecture de *Don Juan* à ras de texte apporte ou n'apporte pas d'émerveillement ; mais qui soutiendra qu'il est indifférent pour goûter *Don Juan* d'avoir ou de ne pas avoir lu *Les Pensées, Les Maximes,* le chapitre sur *Les esprits forts* de La Bruyère ; qu'il est indifférent d'ignorer Perrens et ses *Libertins en France au* XVIIe *siècle,* la *Correspondance* de la Palatine, et plus encore la biographie de Molière la plus complète. Longtemps après la lecture, loin de toute relecture même, le souvenir de l'œuvre lue continue à vivre ainsi, à la fois dans l'intelligence et dans la sensibilité du lecteur en perpétuel mouvement. Il n'y a pas de dilemme entre *la présence de la merveille* et *la connaissance la plus totale du texte,* présentées comme incompatibles ; mais un mouvement continu de connaissances et d'émotions se fécondant réciproquement — dialectiquement — au cours de la vie de l'œuvre dans l'esprit du lecteur. Ainsi donc, une théorie matérialiste de la poésie est possible, elle ne calcine pas le résidu irradiant qu'elle recherche, elle enrichit notre possession de la poésie de toutes les richesses de la vérité.

Pourquoi, dès lors, — et je pose la question au hasard, — ne pas chercher par exemple *pourquoi,* comme le souligne Paul-Louis Courier pour la littérature grecque, « tout fut au commencement matière de poésie : les fables religieuses, les vérités morales, les généalogies des dieux et des héros, les préceptes de l'agriculture et de l'économie domestique, les oracles, les sentences, les proverbes, les contes » ? Pourquoi, si l'on veut vraiment scruter l'origine réelle de la poésie, ne pas revoir à fond ce fait que souligne aussi Paul-Louis, qu'« *avant la naissance de l'écriture,* pour arranger quelque discours qui se pût retenir et transmettre, il fallut bien s'aider d'un rythme, et clore le sens en des mesures à peu près réglées, sans quoi il n'y eût eu nul moyen de répéter même le moindre récit » ? Pourquoi ne pas réexaminer à fond ces origines mnémotechniques de la prosodie partout : dans la vieille poésie saxonne avec sa rime initiale mnémotechnique (« *Grendel Gongan Godes* yire baer ») ; dans la vieille poésie védique avec ses classifications typiquement mnémoniques où les hymnes sont donnés par ordre de longueur descendant (le nombre des

stances, des pieds, des syllabes jouant un rôle décisif, — des charmes de trois vers par exemple, puis de cinq, de six, de sept, de huit à dix-huit); dans la somme du savoir druidique, où faute d'écriture, toutes les connaissances étaient groupées dans des dizaines de milliers de triades (tercets) qu'on apprenait vingt ans durant; dans les cycles des Runoias finnois et ceux d'Haroun al Rachid, « déclamés selon le procédé rythmique corporel », où « le rythme, la rime, l'assonance augmentaient la qualité d'aide-mémoire » (3); dans la littérature grecque et latine où l'on voit l'apparition de l'écriture provoquer le passage de la chanson de geste à l'histoire en prose, avec les *fossiles* de ton poétique dans la prose d'Hérodote (de son côté la rhétorique latine définit encore l'histoire comme un poème en prose: *carmen solutum*); dans notre Moyen-Age enfin, qui nous offre la même évolution prouvée par de véritables espèces de transition: Froissart écrivant probablement son premier livre en vers, les chroniqueurs de la maison de Bourgogne se servant indifféremment de la prose ou du vers, Villehardouin surtout truffé de formules de chanson de geste, encore plus fait pour la récitation que pour la lecture, avec ses: *or oez*, ses *comme vos avez oï, lors veïssiez, or lairons, or revenrons* ? Pourquoi ne pas examiner pourquoi cette poésie narrative épique survit comme *poésie populaire* tant qu'elle est *orale*, par manque d'écriture, ou par analphabétisme généralisé (en Italie du Sud, à Naples, à Catane, il y a trente ans, les *cantastorie* déclamaient encore en plein vent le Tasse ou l'Arioste; en pays arabe aujourd'hui, j'ai pu voir *psalmodier* toute une nuit d'été les récits d'Haroun et d'autres, par mon portier, entouré du même cercle d'illettrés qui venaient à la sieste de midi l'entendre lire le journal, à dix ou vingt) ? Pourquoi ne pas considérer le fait que la poésie de la Grèce après 1820, recueillie par Fauriel, était populaire et l'est restée parce qu'elle était chantée, c'est-à-dire *orale* encore (4). Comme Béranger dont chaque morceau porte en tête sur l'air de ...comme en Italie, Giusti, poète populaire du *Risorgimento,* dont on chantait traditionnellement les vers: Les *humanitaires,* satire anti-socialiste de ce poète modéré, porte en exergue: sur l'air du *Stabat mater*. A répondre à tous ces pourquoi, l'on ferait avancer la question des rapports entre la poésie et le peuple.

Mais je n'ai pris ce problème des liens entre prosodie, mnémotechnique et culture orale, que comme exemple, sans aucune intention restrictive. La connaissance la plus totale, la plus matérialiste, de la poésie n'anéantit pas plus le pouvoir du poète — et de son lecteur, — que la connaissance

---

(3) M. Laby-Hollebecque, Le Cycle d'Haroun, *Lettres Françaises* 18 décembre 1948.

(4) De même, les vers de Pottier, — *L'Internationale*. — ont survécu par la musique de Degeyter, et chantés.

des lois de la pesanteur ne gêne l'avion. Quant aux imaginaires *libertés sans frein*, je livre à la méditation de Ménard, l'ancienne et toujours admirable réponse d'Eluard : « Imaginer est souvent un terme commode pour différencier l'homme du monde qui l'entoure, pour lui créer un univers abstrait, égoïste, pour l'isoler... *si, par exemple, cette femme dont il rêve n'existe pas pour les autres, inutile d'aimer.* »

La liberté n'est sans frein que dans les mondes capitonnés de l'illusion ; l'irréel n'a jamais résolu les problèmes du réel.

Je propose la création d'un groupe d'études et de documentation pour l'examen passionnément scientifique de cette question : qu'est-ce que la poésie ?

GEORGES MOUNIN.

LES DEUX VISAGES DU POÈTE

Votre étude, mon cher Ménard, ne laisse pas de m'effrayer par l'importance même des problèmes qu'elle pose sans pour autant les résoudre. Veuillez ne voir là aucun reproche et j'imagine mal d'ailleurs que l'on puisse ironiser à ce propos, mais, voyez-vous, quand je vous entends vous demander si un poète peut être matérialiste je me demande moi si votre question si pertinente soit-elle n'illustre pas la rage qui est la nôtre de faire des distinctions philosophiques et de disserter à perte de vue. S'il est un ridicule de notre époque et dont l'avenir fera des gorges chaudes, c'est bien celui-là. Au regard de notre parti-pris d'historicisme, de notre narcissisme qui veut se faire passer pour un engagement les pires aberrations littéraires de jadis me paraissent bien anodines ! Il n'est pas d'instant où tous ces articles, tous ces manifestes, toutes ces professions de foi ne me fassent songer à la phrase fameuse : « Nous autres chevaliers du Moyen-Age ». Ainsi allons nous disant tour à tour : « Nous autres poètes purs, poètes-poètes, poètes engagés, poètes rhétoriciens, » et j'en passe... sans songer un instant que seuls les historiens littéraires de l'avenir qui eux, jugeront selon les œuvres et non selon les intentions, auront autorité pour nous classer de la sorte, et de même appartiendra-t-il aux philosophes de dégager de nos poèmes une pensée quelconque, si toutefois ils leur paraissent dignes d'intérêt. Il conviendrait peut-être de nous armer de modestie, sinon, puisque choix il y a, nous choisissons en fait d'être aussi ridicules que ces critiques militaires qui à chaque bataille affirment qu'elle est la plus grande de l'histoire, que ces politiciens qui de toute heure affirment qu'elle est cruciale. Qu'en savent-ils ? Que savons-nous nous-mêmes de la validité par rapport au devenir historique des attitudes que nous nous flattons d'assumer ? C'est bien une déformation d'intellectuels, et due uniquement à trop de lectures que de prétendre à cette impossible lucidité. Nous n'avons d'autre tâche que d'écrire des poèmes dans la mesure où c'est pour nous une nécessité vitale, nous n'avons pas à nous justifier de le faire. Vous y consentez

implicitement, Ménard, en engageant le débat qui nous préoccupe, et c'est là qu'est le danger.

Ceci dit, et toutes ces précautions n'étaient pas purement oratoires, je ne veux suivre d'autre méthode que la plus sage, celle qui exige que l'on s'en tienne au texte sans trop le solliciter, car, sur le fond, je suis en gros d'accord avec vous. Spiritualisme et matérialisme considérés en marge des mythes qui en découlent se ramènent à deux attitudes possibles de l'esprit. Peu m'importe que leurs adeptes aient érigé des systèmes, c'est d'instinct, et en vertu du tempérament de chacun (Je pourrais user de ce mot pédant, l'idiosyncrasie !) qu'ils les ont élus. Où vous embrassez des édifices logiques je n'entends voir que le sentiment qui les érigea, ils ne sont pour moi que les expressions antinomiques d'un même espoir. Il n'est de connaissance si objective soit-elle qui ne soit en fin de compte un style de vie. Libre aux doctrinaires de condamner ou d'approuver tel ou tel système. Plutôt que de débattre des idées on devrait plutôt se souvenir qu'elles sont uniquement la façon qu'ont les hommes de se débattre eux-mêmes.

Si vous teniez à parler de mythes, le plus commode à votre propos me paraît être celui de la Tentation sur la Montagne qui met très exactement en lumière les deux attitudes essentielles : La connaissance contemplative qui se fonde sur l'amour et la connaissance méthodique qui se fonde sur la volonté de puissance. Le spiritualiste s'efforce d'atteindre à la réalité transcendante qu'il pressent, le matérialiste tend non seulement à la connaissance mais à la possession. Lucifer est par excellence esprit de lumière qui ne devient Satan que du jour où ne se contentant plus de les illuminer il entend conquérir « tous les royaumes de la terre », c'est-à-dire ces biens dont l'homme religieux sait au contraire qu'ils ne peuvent lui être donnés que « par surcroît » et que de toute façon ils ne constituent pas la réalité. Le moyen en vérité, mon cher Ménard, de se fonder sur une distinction de cet ordre pour parler des poètes alors que tout poète est à cet égard ambivalent, à la fois foncièrement religieux parce que contemplatif et épris d'archétypes, à la fois foncièrement satanique parce qu'amoureux de l'univers visible et désireux de le perpétuer par la magie du verbe !

Lorsque vous vous inquiétez en tant que spiritualiste de voir la science contemporaine tendre à « une réalité objective », vous versez dans l'illusion de vos adversaires, puisqu'il est bien évident que toute conception du monde, du fait même qu'elle est pensée par un esprit humain, ne saurait être qu'anthropomorphique. Que si nous nous flattons d'atteindre à une prétendue objectivité ce n'est jamais que dans la mesure où les théories qui apportent quelque apaisement à notre inquiétude nous satisfont également sur

le plan pratique puisque c'est en nous fondant sur elles que nous construisons des machines. Il ne saurait y avoir là connaissance métaphysique puisqu'il ne s'agit que de technique. Vous prétendez, et avec raison, qu'il y a là de quoi ébranler le matérialiste le plus convaincu « en sa sécurité spirituelle », sans doute, mais c'est faire bon marché par ailleurs de l'inquiétude également profonde des spiritualistes qui ne sont jamais sûrs d'être en état de grâce. La paix du cœur dépend si peu des croyances, à moins que l'on ne verse dans l'égotisme ou la complaisance, qu'il n'est pas de système qui ose se proposer comme une fin en soi et que tous, qu'il s'agisse des religions ou du Marxisme, ont pour corollaire une morale altruiste, se fondent sur la volonté de transformer le monde. Ces attitudes pour contradictoires qu'elles soient, impliquent donc un même espoir. C'est pourquoi les poètes qui eux ne sont ni des théologiens, ni des dialecticiens, dans le temps où ils écrivent un poème, peuvent indifféremment adopter l'une ou l'autre attitude car ils n'en retiennent que ce qu'elles proposent d'espoir.

Le poète, qu'il écrive par nécessité ou plaisir, ne crée jamais que des objets de divertissement. Lorsqu'il fait retour sur lui-même, se rendant compte de la vanité de son entreprise, il se cherche des justifications. Ainsi verrons-nous les spiritualistes assimiler leur poésie à une démarche mystique, prétention impudente qui constitue en fait le péché d'orgueil; ainsi verrons-nous les matérialistes, soucieux d'échapper au reproche d'« évasionnisme », honteux de s'abandonner au rêve quand les conditions sociales pèsent par ailleurs sur l'énorme majorité des hommes, s'acquitter de leur dette en versant dans le lyrisme de propagande ou en mettant au point à partir de la notion d'objet verbal une métaphysique qui n'ose pas dire son nom. De toute façon et quelle que soit l'idéologie dont elle se réclame, la Poésie quand elle veut s'intégrer à un système, tourne à l'imposture. Entre le spiritualisme et le matérialisme, le poète peut bien faire son choix, mais c'est du bout des lèvres, en réalité, il se situe toujours en porte-à-faux, il n'est jamais orthodoxe. Souvenez-vous de la note bien suggestive de Blake: « *Milton écrivait enchaîné quand il écrivait des anges et de Dieu, et librement quand il traitait des démons et de l'enfer, la raison en est que c'était un véritable poète et par là du parti du Diable sans le savoir.* »

Puisqu'aussi bien une citation du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* vient de venir sous ma plume peut-être est-ce une occasion de rappeler qu'en définitive la Poésie tend à un tel mariage. Si nous admettons que, depuis des siècles, les poètes ont eu une croyance commune en l'avènement du Paraclet et que l'on peut interpréter en ce sens l'effort de la pensée contemporaine et la Révolution marxiste, il n'est pas impossible de ce point de vue de tenir pour parfai-

tement négligeables les anathèmes mutuels que se lancent Rome et Moscou. Evidemment c'est là raisonnement absurde car il ne tient pas compte de la réalité des faits mais c'est raisonnement de poète. Je ne vois pas le moins du monde pourquoi un poète spiritualiste serait dans l'impossibilité d'admettre les notions scientifiques ; certes, ce n'est pas là le langage qu'il parle, il ne s'ensuit pas qu'il doive le mépriser. Le sien, encore qu'il le satisfasse, est tout aussi relatif. Ce sont là deux ordres de connaissance. A quoi bon redouter les dangers de l'égotisme ? Un spiritualiste replié sur soi n'est pas un spiritualiste, s'il vit sa croyance il est en communion avec Dieu et avec les hommes. A cet égard un militant qui se croit athée est beaucoup plus religieux qu'un poète narcissien.

Vous direz sans doute, et non sans raison ! mon cher Ménard, que je joue avec des mots, voire avec des idées fausses ou, ce qui est pire, faciles. J'en conviendrai volontiers et qu'en fait d'argumentation philosophique tout cela est au-dessous du médiocre. Je sens pourtant que je serre la vérité de beaucoup plus près avec ces raisonnements approximatifs que si j'étais capable d'une dialectique rigoureuse. C'est parce que les logiciens des églises et des partis s'en tiennent aux règles strictes du raisonnement qu'ils butent sur des antinomies irréductibles et engendrent des haines qui le sont aussi. Je me refuse pour moi à attacher une excessive importance aux systèmes car si je suis bien persuadé d'une vérité c'est qu'il y a plusieurs ordres de vérités qui toutes nous aident à vivre, à triompher de l'isolement qui toujours nous guette, à nous relier soit à l'univers, soit aux autres hommes. Je ne puis souffrir ces philosophes et à plus forte raison ces politiciens qui prétendent m'imposer un choix entre leurs conceptions et celles de leurs adversaires. Vous m'inquiétez par exemple lorsque vous avancez que les explications de la psychanalyse peuvent gêner un poète, non que cette opinion me semble dénuée de fondement mais parce qu'elle ne correspond pas à l'expérience.

Comment l'interprétation scientifique d'un fait changerait-elle quelque chose à la conscience que nous en avons ? En dépit de toutes les théories qui se substituent les unes aux autres au cours des siècles la sensibilité humaine demeure vraisemblablement semblable à elle-même et l'expérience qu'a un poète de la beauté de l'univers ne me paraît pas différer beaucoup de cet An IV de l'Ere Atomique de ce qu'elle pouvait être il y a quelques millénaires. Non, mon cher Ménard, je ne crois pas que la psychanalyse parce qu'elle a démonté les ressorts de la sexualité ait ôté à l'amour son caractère inspirant. Tout ce qu'on peut dire là contre dans nos milieux littéraires est le fait de cette manie que nous avons de vouloir justifier la Poésie, or la Poésie n'a pas besoin d'être justifiée pas plus envers la

science qu'envers les idéologies religieuses ou politiques. Elle est une fonction vitale aussi simple que la respiration et comme elle irréductible aux analyses objectives que l'on peut en faire. Le poète, pas plus que l'homme de la rue, n'a cure des explications systématiques de la nature et de l'histoire, non qu'il ne puisse réfléchir sur elles, non qu'elles ne modifient sa sensibilité (ne me faites pas nier une certaine poésie métaphysique !) mais, si invraisemblable et grossière que puisse paraître mon assertion, je crois que le poète, je ne dis pas en sa façon d'écrire mais tout au moins en sa façon de vivre, est purement instinctif.

A redevenir banalement humaine la Poésie a tout à gagner ; c'est bien sur le plan de l'expérience la plus quotidienne que s'abolissent toutes les contradictions que vous déplorez. Des expériences élémentaires comme par exemple l'odeur de la terre après la pluie ont une valeur qu'il me faut bien appeler métaphysique et sur quoi s'accordent aussi bien spiritualistes que matérialistes, certes ils peuvent l'interpréter de façon diverse comme ils interprètent de façon diverse l'idée de la mort qui s'y rattache, mais à moins de redevenir rhétorique, la Poésie, elle, n'interprète pas, son unique objet est de nous faire revivre une expérience. Il n'est pas vrai que le poète pense, il nous propose seulement le mécanisme de ses sensations les plus subtiles, l'essentiel est qu'elles soient exaltantes pour l'esprit. Il n'a pas à préjuger du sens que l'on donnera à ses images, des idées qu'elles susciteront pas plus d'ailleurs que nous n'avons à nous préoccuper de ses propres idées puisque nous ne connaîtrons jamais autre chose que le choc affectif éprouvé à la lecture de son poème. Lorsque vous soulignez justement une « certaine solution de continuité entre l'esprit et n'importe quelle hypothèse philosophique », vous démontrez vous-même la vanité de la question que vous vous posiez de savoir si un poète peut être matérialiste. En effet, l'état de poésie est précisément ce moment d'élection où l'esprit n'a plus le sentiment de cette « solution de continuité » entre sa propre conscience et la conscience qu'il a du monde réputé extérieur. De là vient que les convictions spiritualistes ou matérialistes d'un poète sont absolument indifférentes à l'appréciation de son œuvre puisque celle-ci se fonde sur une expérience antérieure à toutes ces contradictions. Si vous tenez à imposer une étiquette philosophique aux poètes, nous dirons qu'ils sont monistes et qu'ils seraient fort embarrassés de dire s'ils croient à la primauté de l'esprit sur la matière, et inversement, eux qui, tour à tour, incarnent l'esprit *dans* la matière verbale ou qui dégagent au contraire l'esprit *de* la matière.

Si noble et naturelle soit-elle, l'entreprise me paraît vaine...

LÉON-GABRIEL GROS.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

GABRIEL BERTIN
OU
LA NAIVETÉ RECONQUISE

Oh ! Quotidien Bethléem !...

G. B.

J'éprouve, on s'en doute, quelque embarras à parler de Gabriel Bertin en cette revue dont il fût le plus assidu et le plus loyal serviteur. Que si en effet j'accorde à son œuvre posthume tout le prix qu'elle me paraît mériter, à quoi bon des éloges qui seront tenus pour pieux hommage et du même coup sans portée ? Que si d'autre part je m'efforce à quelque objectivité voici qu'on m'accusera d'outrecuidance pour ne pas dire d'insensibilité. Aussi bien ne m'engagerais-je point en cette aventure où j'ai tout à perdre et son œuvre rien à gagner, ce dont au demeurant elle n'a nul besoin se défendant assez par ses propres mérites, si précisément ne m'y autorisaient quinze années au moins de relations constantes avec le poète de *L'Echelle de Soie*. Ses conseils me furent si précieux, si exaltante surtout la liberté dont il témoignait en toute occasion, que je lui ferai pas l'injure d'un jugement inspiré par l'amitié, et j'ai trop connu par ailleurs son fin sourire pour ne pas l'évoquer ici, ne serait-ce que pour tempérer, comme lui-même le faisait en appréciant une œuvre, tout ce qu'une étude critique peut avoir de prétentieux et de vain.

De Bertin, Joe Bousquet a écrit fort justement dans la préface de *L'Echelle de Soie* que « chacune de ses réussites vérifie *la grâce d'une façon nouvelle de sentir la vie* ». Dans l'esprit de Bousquet, l'œuvre de Bertin est en effet de celles qui lui paraissent le plus propre à rompre le fameux interdit de la « terreur dans les lettres » et ce de par sa désinvolture même, si l'on peut dire, car la plupart des poèmes de Bertin sont proprement de circonstance et se relient à quelque épisode de sa vie.

A parcourir les poèmes si divers de *L'Echelle de Soie* dont les dates de composition s'échelonnent sur au moins vingt années, un lecteur superficiel et à plus forte raison entiché de classifications littéraires tiendra probablement le recueil pour un peu disparate. Or, c'est là le signe le plus certain de la nécessité qui présida à son élaboration. S'il convient de revaloriser les termes injustement dépréciés de poésie de circonstance ou même d'amateurisme c'est bien à propos d'un Gabriel Bertin qui ne se piqua jamais de jouer au poète professionnel mais qui fût au contraire dans toute l'acception du mot le plus fervent, le plus exquis des amateurs. A une époque où l'on a parlé si volontiers d'engagement en poésie, où le premier adolescent venu doué de quelque sensibilité ou du moindre talent se flatte de poser au prophète, cet homme de par sa modestie naturelle, et sans doute aussi parce que placé en vertu de ses fonctions en cette revue en des conditions telles qu'il n'ignorait rien des intrigues de sacristie qui se trament en marge des solennels offices de la poésie, ne pouvait en conscience prendre complètement au sérieux les rites dont il était le desservant. De là vient que l'humour tempère presque toujours sa ferveur, que son lyrisme assume parfois les apparences de la facilité et ce en raison inverse de la ferveur de son oraison. Chapelain de la Poésie à une époque de son histoire où chacun veut en être le Pontife, il s'est surtout exprimé *sotto voce,* préférant l'harmonium aux orgues et encore se gardant toujours d'appuyer sur la pédale. Si quelque grandeur se dégage de ses poèmes, il semble bien que ce soit à son insu. Dès qu'il s'en rend compte, il s'en excuse avec un sourire. Il se trouve seulement que ce sourire n'est jamais celui du cynique ou du blasé qu'il aurait pu devenir, mais un sourire à la fois hautain et bienveillant d'un homme de bonne compagnie qui eût été en même temps toute bonté. Si Bertin eût jamais des complexes, et je m'excuse d'user envers lui de ce jargon qu'il détestait, ils furent purement sociaux et par là même, quoi qu'on puisse dire, assez superficiels. Ils tenaient à sa position en cette revue, aux difficultés de sa propre vie matérielle, ils ne faisaient nullement de lui un tourmenté ou un instable. Etranger à toutes les névroses, ne voulant connaître les monstres que pour les enchaîner en quelque ballet comme ses *Sœurs Siamoises,*

Bertin me paraît avoir été un modèle d'équilibre et de santé, la poésie étant pour lui moins raison de vivre qu'embellissement de la vie, exaltation de toutes les grâces de la vie. En cela il avait une âme d'enfant et c'est pourquoi les meilleurs de ses poèmes sont sans nul doute ceux qu'il écrivit pour les enfants, les nuages, les fleurs ou les animaux familiers. J'entends bien que des esprits chagrins qui veulent à toute force faire participer autrui au drame constant qu'ils vivent eux-mêmes parleront de poésie mineure. C'est là un terme vide de sens. Il y a tout bonnement deux races d'homme, les disgraciés qui ont à faire leur salut personnel sous peine de faire du mal à leur prochain, ils constituent sans doute la majorité des hommes d'où la prédominance des philosophies du désespoir et les haines que suscite la poésie, et ceux qui sont naturellement en état de grâce, pour qui tout est message et promesse, pour qui l'absurde n'existe pas car leur ferveur dépasse toutes les contradictions logiques, qui font instinctivement confiance à l'homme et sont ainsi appelés à être les porte-paroles de l'espoir. C'est parce qu'il appartenait à cette race d'élection que Gabriel Bertin fût poète et, en son œuvre, les grâces de l'imagination ou du style ne se distinguent pas de la grâce tout court. Qui ne veut ou ne peut comprendre cela perdrait son temps, mieux encore s'irriterait à vouloir pénétrer les poèmes de *L'Echelle de Soie*. Leur subtilité ne parle qu'aux cœurs simples.

Les poèmes les plus achevés de Bertin, j'entends par là ceux qui sont de nature à séduire des amateurs littéraires, sont les plus sujets à caution. Que l'on m'entende bien, ils n'en sont pas moins excellents, d'une très délicate perfection formelle mais ils ont manifestement le tort de rappeler certains exercices de l'Ecole Fantaisiste. Rien ne prouve d'ailleurs qu'ils ne reprendront pas tout leur éclat du jour où un certain recul permettra de ne plus faire à leur propos les rapprochements qui nous sont possibles. Nous ne sommes pas encore à même de lire en toute liberté d'esprit des strophes comme :

Les patineurs qui voyageaient
Jadis sur la piste d'érable
Sont devenus des naufragés
Que le temps recouvrit de sable...

ou comme :

Près d'une flûte de cristal
Une femme à l'âme d'eau pure
Contemple le songe hivernal
De la mer paisible et peu sûre...

Bien entendu c'est exquis et même plus profond qu'il n'y paraît mais trop de souvenirs littéraires font obstacle à notre plaisir. Je rappellerai d'ailleurs qu'il en va exactement de même pour les premiers poèmes d'André Gaillard, *Les Voyages du Cœur,* qui n'ont jamais été réunis et qui gagneront vraisemblablement à demeurer inédits quelques années encore. L'existence de tels poèmes dans *L'Echelle de Soie,* si conventionnelle que puisse à certains paraître leur élégance, m'autorise à nouveau à formuler une constatation à quoi m'oblige un commerce constant avec la production actuelle : sans prendre parti pour le vers régulier force est bien de reconnaître que par la condensation qu'il exige il demeure toujours un exercice irremplaçable et que les poètes qui ne l'ont point pratiqué en leur jeunesse, qui ont de ce fait insuffisamment assoupli leur style, si authentiques que soient leurs dons, pèchent fatalement contre le goût. On a beau affecter de croire que le goût est affaire de convenances personnelles, par là même de sensibilité et qu'à brimer la libre expression de la sensibilité on verse dans l'académisme, je n'en maintiendrai pas moins qu'en fin de compte on ne juge pas un poète sur ses intentions mais bien sur le poème, à savoir cet objet existant sur le papier, et qu'à ce point de vue on ne saurait écarter impunément certaines exigences qui rendent une œuvre littéraire propre ou impropre à l'usage social de formation ou de divertissement qui à toutes les époques constitue sa fin dernière. Je suis d'autant plus à l'aise pour évoquer à propos de *L'Echelle de Soie* ce problème tenu de nos jours pour indésirable qu'il était au centre des préoccupations de Bertin lui-même et qu'il confondait si peu le goût formel avec le conformisme en matière de sensibilité que son auteur préféré entre les contemporains était Henri Michaux. C'est qu'il saluait en ce dernier le seul poète de sa génération qui alliât à la plus absolue liberté d'invention les dons d'un styliste achevé. Rien, est-il besoin de le dire, n'apparente le lyrisme de Bertin à celui de Michaux, encore qu'il en soit tout autrement pour son œuvre en prose, notamment pour les nouvelles de *Supplices de la nuit* qui doivent aussi beaucoup à Jouhandeau. C'est sans doute dans le théâtre de Bertin, y compris dans les pièces écrites en collaboration avec Gaston Mouren, que l'on découvrirait le point de clivage entre les dons d'imagination proprement créatrice et une effusion lyrique d'ailleurs toujours volontairement contenue. Contentons-nous ici de noter le rôle important qu'un certain côté décoratif joue dans sa poésie. Ce rôle n'est pas régulièrement heureux. Il arrive que Bertin verse dans le Rococo et pèche par trop de joliesse :

Petite place vénitienne
Aux arcades friables...

Tes portes ouvragées
Sont ornées de coquilles...
Par ce clair matin
La villa de sucre
Scintille au soleil...

Evidemment ce ton-là fait le charme des *Pièces Enfantines* ou des *Six Jouets en Fleurs* mais lorsqu'on le sent percer en des textes par ailleurs pathétiques il ne s'avère pas des plus heureux. Point n'est besoin d'évoquer, pour expliquer ces erreurs de Bertin, le goût passionné qu'il avait pour l'art espagnol. C'est le propre de la poésie marseillaise de verser dans la rhétorique des images, de les exploiter au maximum, ce qui nous vaut tantôt le clinquant de Rostand, tantôt les prestiges de Paul Roux, mais des *Musardises* aux *Reposoirs de la Procession* c'est le même risque couru, celui de verser dans le tarabiscotage et la mièvrerie. Le plus souvent Bertin a évité ces écueils et on lui doit quelques images qui doivent toute leur beauté à une extrême condensation :

La présence du lait blanchissait le silence...
Un froid de canard bleu...
En papier de soie le jardin sourit...

On les rencontre soudain au détour de poèmes qui ont allure de chansons et où elles s'intègrent merveilleusement au rythme. Il y a un Bertin si léger, si immatériel qu'il est irréductible à toute analyse, par exemple celui de *Ballade* ou de strophes comme celles-ci :

Ah ! que vous dirai-je maman
De ce grand tourbillon sauvage
Mêlé de lune et de nuages
Dans le chaudron cuivreux du temps

Ce qui périt pourtant demeure
Au faîte des hautes maisons
Aucune lucarne ne pleure
L'œil de bœuf a toujours raison...

On voit que si les dons les plus sûrs de Bertin étaient des dons d'impressionniste, analogues par bien des côtés à ceux de Follain, ses poèmes possèdent aussi une vertu incantatoire qui leur est propre. Ses tendances à la préciosité ne doivent pas faire oublier le sens aigu que cet apparent dilettante avait de la fuite des choses :

Tout est présent tout est absent déjà
Rien ne s'étonne
Qui donc a déserté la terre
Et qui donc m'abandonne ?

Interrogation déchirante qui contraste cruellement avec l'optimisme franciscain de sa profession de foi :

Je demande une seule goutte de fraîcheur,
Le repos d'un instant, l'ombre d'une minute,
Un souvenir sur qui je puisse m'appuyer,
Le frêle acacia des songes et la musique de son feuillage,
Un petit âne gris qui passe dans le soir,
Le reflet d'un regard et d'un visage
— L'oubli de ce qui est trop cruellement présent.

Je sais trop que d'aucuns lui reprocheront ce dernier vers et l'aveu d'évasionnisme qu'il implique, mais sans lui Bertin ne serait pas Bertin à la fois inactuel et passionnément présent. Je croirais manquer à sa mémoire si je ne portais ici garant de la validité, de l'exactitude de son expérience poétique. Je ne parle pas en ami ou en critique, s'il en était ainsi je me contenterais de porter sur son œuvre un jugement plus ou moins vaguement élogieux et surtout de la classer dans l'ensemble du lyrisme français contemporain. Voilà qui me semble pour le moins prématuré. J'aime mieux, en tant que lecteur de ces poèmes et vivant dans la ville où ils furent composés, insister sur leur caractère authentiquement marseillais, non encore une fois que Bertin se réduise aux proportions d'un poète local mais bien parce que la façon dont il a exprimé la sensibilité de Marseille est à mon sens la pierre de touche de son authenticité. Il n'est pratiquement pas d'image de lui, pas un vers dont je ne vérifie au hasard des rues et des heures comment ils lui furent donnés et cela est d'autant plus curieux que Bertin ne « chante » pas, comme on dit, sa ville natale, il n'a rien de commun avec Emile Sicard et à peine quelques affinités, sauf lorsqu'il parle des ports où le conduisait son travail, avec le Brauquier de *L'Au Delà de Suez.* Il n'est point de ces Marseillais qui rêvent de départs ou d'exotisme. C'est au fond un villageois, un paysan de la grande cité, et sans la moindre concession à un félibrige de bazar il est sans doute le plus provençal des poètes français du Midi. Cela explique une certaine religiosité instinctive dont beaucoup s'offusqueront, les uns parce qu'ils se refusent à ce qu'ils appellent le mythe chrétien, les autres parce qu'ils estimeront que la foi du poète de *L'Echelle de Soie* n'est que goût du pittoresque. Aux

uns comme aux autres je propose de méditer ces quelques vers qui certes ne valent pas par la beauté mais qui tout de même portent témoignage :

Veille sur nous ce soir ô vierge de l'étable
Ne délaisse point tes enfants.
Ceci est un cantique et non point une fable
Ainsi j'espère, tu l'entends.

Voilà qui est tout de même assez troublant. Bertin qui définit une église comme une « usine à dévotions » n'en retrouve pas moins les accents de Saboly pour entonner une « Pastorale » et parle admirablement des Santons, notamment du petit « ange-chaton » :

Il a volé aux étalages
Une minuscule cruche verte
Aussi fraîche qu'une grenouille

Allusion spécifiquement marseillaise que saisiront les seuls habitués de la traditionnelle « foire aux terraillettes ». Bertin, poète « calendal » et folklorique, je crois que la définition ne lui aurait pas déplu par ce qu'elle a de paradoxal et surtout par ce qu'elle le *situe* car ce poète si rare, à la fois précieux et simple, doit précisément son originalité au fait qu'il ne s'est point préoccupé d'aiguiser une sensibilité qu'il avait déjà assez fine et qui s'affinait encore à l'usage mais qu'il a préféré se forger un style, ce qui est tout différent. Il s'inscrit par là dans la pure tradition provençale qui loin de se fonder sur le dérèglement systématique des sens s'applique à un réglage constant des modes d'expression. C'est par là qu'il est exemplaire, nous proposant un modèle d'homme assez rare de nos jours, si parfaitement sain qu'il n'eut à se délivrer d'aucun complexe personnel, et si parfaitement relié à tout un réseau de traditions populaires que son lyrisme, intimiste pourtant à tant d'égards, atteint à l'anonymat du Folk-Lore. Fraîcheur d'autant plus surprenante qu'il travaillait et étudiait ses effets. Que l'on ne m'entende pas à contre-sens si j'affirme que Bertin a reconquis une naïveté qui est d'ordinaire le seul privilège des enfants. C'est qu'il a su, à force de patience, reconstituer comme un puzzle les éléments de ses impressions premières sans en trahir la légèreté ou l'aisance. Tenant cette gageure de concilier la rigueur formelle et la sincérité la plus absolue il n'a jamais versé dans l'esthétisme et l'élégance de ses poèmes, comme la grâce de ses images, tous ces animaux que l'on estimera trop racés, toutes ces visions de parcs trop ordonnés, en somme ce que l'on pourrait tenir

en son œuvre pour artificiel, tout cela qui en ces temps où l'on se plait à avilir l'homme peut paraître anachronique parce qu'infiniment noble témoigne au contraire de sa noblesse de cœur.

On ne dira jamais assez ce que fût un aristocrate au sens étymologique du terme, c'est-à-dire un des meilleurs entre les meilleurs, un des témoins authentiques d'une certaine sensibilité marseillaise dont tant d'autres n'ont jamais proposé qu'une caricature. S'efforçant de faire de sa vie qui par tant de côtés fut matériellement pénible un « quotidien Bethléem » il ne s'est point perdu dans un univers arbitraire né de quelque enchantement mais il a exprimé l'âme profonde, la sagesse de sa race. Ce n'est pas pour rien que le mythe central de son œuvre est le mythe calendal, le mythe de Noël. Mage et non pas magicien il a cru à l'avènement de l'Etoile. C'est là, on en conviendra, en dehors même de toute préoccupation religieuse, ne serait-ce que sur le plan social et humain, un mythe autrement exaltant que l'Apocalypse des poètes de la Catastrophe.

LÉON-GABRIEL GROS.

GLANES ET GLOSES

•

RESPONSABILITÉ DE VILLON ?

Les Soliloques du Pauvre (1), c'était — avant la réédition que vient d'en donner Pierre Seghers — un de ces bouquins à la fois présents et absents, absents de toute nomenclature littéraire et présents à la mémoire, livres qui sont proprement inclassables ; inexistants et dont l'importance est cependant réelle. Un livre adultéré à l'avance par le décor au milieu duquel et grâce auquel il a vécu, masqué par la lavalière, la barbe et la veste de velours du « poète » montmartrois, noyé dans les fumées des cabarets à bohèmes, inséparable de la grande gueule du diseur réaliste et des soucoupes bondées de noyaux de cerises. Ce bric-à-brac, cette pseudo-poésie, à peine moins fausse et moins écœurante qu'un tableau des Folies Bergères (un peu moins, cependant, car vers 1890 ce devait être tout de même quelque fois pas trop mal...), le livre de Jehan Rictus — rien que ce pseudonyme !... n'est-ce que cela ? Ou sont-ils au contraire ses mauvais génies qui l'étouffèrent ? Car on se souvient encore, au moment de relire le poème ; on se souvient d'un cri authentique, de la faim devant les vitrines, de la faim du sexe devant les robes, de la solitude et du froid, les seuls manteaux du paria.

Un livre célèbre. En réalité, non lu (introuvable...) ; bien entendu méprisé par les critiques et les historiens de la littérature, plus proche dans leur esprit de la romance dite populaire (comme on dit le roman populaire, ou feuilleton) que susceptible d'être inscrit dans une tradition poétique. Un livre — j'essaie de me souvenir avant de le relire — dont on ne sait plus s'il est vulgaire ou touchant, sincère ou fabriqué, qu'on se garde bien d'approcher : de peur d'être dupé ? ou de s'arracher un petit pétale bleu ? — et qu'on range quelque part dans sa mémoire, après avoir, peut-être, rêvé dessus à dix-huit ans, entre les *Mystères de Paris* et la *Chanson des Gueux,* tout près de Bruant et pas

(1) 1 volume. Pierre Seghers, éditeur.

si loin de Montéhus et de la chanson de la p'tite Lilie ; tout en pensant à Villon. Et certes, de Villon à Montéhus la courbe est descendante ! Mais c'est la même. Bel exemple de pensée poétique qui n'a cessé de se dégrader pour croupir en son formalisme...

Vaguement costumés, vaguement ridicules, oripeaux, *Les Soliloques du Pauvre* n'en possédaient pas moins une valeur sentimentale et même, c'est cependant beaucoup dire, ils étaient doués d'une certaine forme, quasi mythique d'existence. Reste à savoir si le mépris des critiques était justifié, ou s'il n'était que la figure d'une auto-défense de toute une société responsable et qui n'ose pas revendiquer sa responsabilité. On peut comprendre alors l'intérêt qu'il y a à confronter le poème de Jehan Rictus avec la représentation qu'on s'en faisait.

Je n'ai pas été tellement déçu par le langage des Soliloques. A vrai dire, j'en ai été parfois agréablement surpris. Il est trop souvent mou, complaisant à l'invective vaguement éloquente ou pseudo-lyrique, symbolard, encombré d'un sentimentalisme larmoyant. Il n'atteint jamais à cette objectivité cynique, à cette sécheresse parfois percutante des rares moments où Bruant cesse d'être méprisable. Mais abstraction faite de tous les résidus d'une époque où l'on se plaisait, après un certain Verlaine, à être naïvement sensiblard — et avec quelle roublardise ! — de nombreuses strophes de Rictus sont écrites en un langage ferme, qui sonne vrai. Elles gardent en elles quelque chose du chant poétique. Il n'est pas rare de tomber sur des fragments semblables à celui-ci :

> *Pleur' ! Pleure encor, pleur' tout's tes r'ssources*
> *Comm' pleur' le gas qui n'peut payer*
> *Son enterr'ment ou son loyer...*

ou bien :

> *Mais la nuit s'fait d'pus en pus douce,*
> *Seigneur ! guettez pour l'vagabond*
> *Qu'est forcé d'ouvrir l'œil et l'bon,*
> *Rapport aux mectons de la Rousse.*
>
> *On entend geindr' le boulanger*
> *Comm' si qu'y s'rait près d'son trépas*
> *Et ses soupirs me font songer*
> *Qu'y fait du pain où j'mordrais pas.*

Un tel langage n'est pas méprisable et nous n'avions pas tout à fait tort d'associer, d'aussi loin qu'on voudra, mais il reconnaîtrait son image affaiblie, Villon à notre

souvenir. Le vers de Rictus est fait pour être parlé ; il est dit par celui qui divague à voix haute, dans la rue, un peu ivre et perdu dans l'idée obsédante, celle de la solitude encore plus que de la pauvreté, qui s'est logée en lui. C'est le langage de celui que tous ont repoussé, de l'épave errante parmi les lumières étrangères de la ville. Et ce langage n'est pas faux. Il a le rythme, le souffle du divaguant, du grommeleur, du désespéré. Du marcheur dans le vide.

Comment qu'ça s'fait qu'les taciturnes,
Les fout-la-faim, les gas comm' moi,
Les membr's du Brasero nocturne
Gn'en a pus d'un s'u l'pavé d'bois.

Rictus a introduit (avant Apollinaire) le langage parlé en poésie. Le sien a l'accent du Boulevard de la Chapelle. Renouant une tradition perdue depuis le XVIIe siècle, il fait état des ressources de l'argot, un argot pas toujours authentique, il est vrai, mais dont il use comme s'il s'agissait d'un dialecte provincial. Il parle la langue parigote, cette sorte de patois urbain des bars et des carrefours, comme la langue du *P'tit Quinquin* est celle des chtimis. En ce sens, sa poésie est représentative, qui repose sur un tuf authentique.

Populaire, alors ? Ce serait beaucoup dire. Malgré les ambitions, un peu naïves, de l'auteur.

J'm'en fous, je n'connais pus d'contraintes,
J'suis l'Homm' modern', qui pouss' sa plainte,
Et vous savez ben qu'j'ai raison !

elle est trop située (près de la place du Tertre), elle a trop le visage des années 1895, elle s'est adressée trop directement à la sentimentalité, vite ébranlée, d'une certaine clientèle, pour être autre chose qu'une tentative avortée, ou un bon document sur la sensibilité mystico-anarchiste d'un milieu dans une époque. Néanmoins, il n'existe pas tellement d'exemples valables de poésie parlée pour qu'on doive considérer *Les Soliloques du Pauvre* comme insignifiants au point de vue littéraire. Restituer, par le poème, les paroles quotidiennes de tout un monde, un faubourg, un quartier, est une entreprise qui n'est pas sans grandeur, même si on ne fait que frôler la vérité de ce langage.

Les reproches qu'on doit faire au livre de Jehan Rictus sont d'un autre ordre, et plus graves. Ils ont trait à sa signification profonde. Nous devons mettre en garde contre la supercherie qu'il contient.

Car le Pauvre des Soliloques n'est pas un vrai pauvre. C'en est l'adultération romantique. C'est un solitaire.

Certes, il a faim, et il n'y a pas deux manières de souffrir de la faim ; il n'a pas accès à ce qui est chaud, éclairé ; il est de l'autre côté du mur, où c'est noir et où il fait froid : comme les pauvres. Mais son destin à lui est d'y rester, car il est seul. Bien qu'il appelle au secours et que son cri soit déchirant, sa solitude est sans remède parce qu'il est l'errant, le rêveur éveillé, le visionnaire égocentrique.

Eun' fois j'ai cru que j'me mariais
Par un matin d'amour et d'Mai...

Il n'est pas celui qui n'a pas que soi à faire vivre, celui dont le gosse est pâle faute de viande, dont la femme s'use les yeux pour payer le lait à la fin de la semaine. Le pauvre n'est pas « en dehors ». Il est inscrit dans un système qui l'écrase et dans lequel il ne subsiste que grâce à une perpétuelle économie de forces. C'est celui qui rentre à pied de l'atelier ou du bureau pour économiser le tram, celui qui fait des heures supplémentaires, qui emporte du travail chez lui, qui redoute le chômage. Celui qui est contraint à *calculer* la dépense la plus urgente, l'effort le plus profitable car il est celui qui n'a plus de marge. Il ne passe pas ses nuits dans les rues, à divaguer ni à interroger dans une vitrine livide le visage d'un Christ qui n'est que lui-même. Il a trop à travailler, il s'use trop tout le jour pour ne pas savoir qu'il ne faut rien perdre des quelques heures où le sommeil est possible. Il reste tant qu'il le peut, immobile, par économie.

Celui

qu'a ben sommeil, qu'est ben morose
Et qui bourlingue à l'abandon,

l'errant, le marcheur dans la nuit,

(J'ai trop marné dans la mistoufe
Dans la bouillasse et l'désespoir !)

c'est le bohème, le clochard ou le visionnaire, le contraire du pauvre.

Aussi, le Pauvre de Jehan Rictus soliloque interminablement, comme un intellectuel râté qui remâche son impuissance douloureuse et désespérée. On se demande s'il a jamais travaillé une fois dans sa vie. Il ne se souvient de personne. C'est le « génie méconnu », le bohème faible,

tendre et veule, le déclassé tant par orgueil que par abandons successifs. C'est Rodolphe vieilli qui sanglote après une Mimi désormais inaccessible. Cette ombre « triste et noire » à travers la ville, terrible et grotesque avec sa « reguingote » en loques et son bloum qui « tomb' su' les yeux », a quelque chose de l'oiseau aveugle. C'est le souffre-douleur de Maldoror, le Fantômas de la Misère. On ne saurait lui accorder quelque grandeur qu'en le replaçant dans la lignée romantique, à la suite de ces farouches « exclus » qui font, quand le ressort se casse, de pauvres hères. Mais la représentation romantique de la misère, qu'il nous propose, conduit à la plus malfaisante des mystifications si l'on prétend en tirer une représentation réelle.

Nous connaissons des témoins honnêtes de la condition du pauvre. Le roman en a fourni quelques-uns : *L'Enfant, Les Blouses,* de Vallès ; *Jacquou le Croquant,* d'Eugène Le Roy ; *Jean Coste,* d'Antonin Lavergne ; *La Maison du Peuple* ou *Le Pain des Rêves,* de Guilloux. La plupart de ces livres sont admirables. C'est auprès d'eux que nous irons chercher la vérité sur la violence, la tristesse et la dignité du pauvre dans sa condition, et non dans les Soliloques de Jehan Rictus.

Mais comment se fait-il que depuis et y compris Villon, la poésie en France ne soit jamais parvenue — sauf, peut-être Baudelaire dans quelques strophes des *Petites Vieilles* — à parler du pauvre sans le confondre avec le bohème hors la loi ? Est-ce Villon lui-même le responsable de cette déviation ? Où et quand notre Langston Hughes ?

JEAN TORTEL.

LES MIROIRS DE L'ÉCRITURE

PAUL ELUARD
FIDÈLE A LUI-MÊME

Dans ce monde à venir que l'imagination infatigable ouvre et féconde comme ferait un soc, le poète est l'ambassadeur fidèle du bonheur. De cette fonction sublime, nul d'entre les hommes d'aujourd'hui ne s'est acquitté avec plus de constance et de probité que Paul Eluard. Son œuvre entière possède cette vertu, la plus naturelle et la plus difficile, d'apporter aux hommes destitués un secours qui soit autre chose que de fallacieuses et idéalistes promesses d'évasion. Eluard est un poète *présent*. Et c'est le monde vivant qu'il tient dans ses mains, le monde des objets amis et des caresses, des fleurs et des sourires en larmes, des nourritures et des chaleurs. Avec les mots les plus immédiats, les plus nus, avec les mots de tous les jours, il recompose les merveilles accueillantes dont l'enfance ne sut pas nous lasser et que les désirs promettaient à notre âge d'homme.

Rien n'est donc plus émouvant que d'ouvrir le livre où sont rassemblés enfin les premiers vers d'un poète que nous avons appris à aimer dans des livres plus lourds. Et c'est merveille, alors, de voir à quel point l'adolescent était déjà lié à l'homme mûr, et de quelle étoffe sans coutures est faite cette inspiration qui semblait avoir follement erré d'expérience en expérience. Il n'y a pas de solution de continuité entre les poèmes d'aujourd'hui et ceux qui furent écrits, voilà plus de trente ans, dans la ferveur lucide de la première jeunesse. Depuis trente ans rien n'a changé dans ce regard où la vie, pourtant, a fait couler tant d'ombre. Car la vie, pour cet homme, n'a fait qu'approfondir et confirmer les données d'une certitude poétique tout entière attachée à l'univers réel. Et c'est ainsi que nous pouvons entendre les œuvres d'aujourd'hui répondre aux œuvres d'autrefois: *Le Livre ouvert* au *Devoir et l'Inquiétude*, les *Poèmes Politiques* aux *Poèmes pour la Paix*.

Cette fidélité à lui-même, elle est d'abord perceptible dans l'expression poétique proprement dite. Eluard est un des très rares poètes qui n'ont pas eu besoin de se chercher longuement à travers leurs devanciers, qui se sont affirmés, du premier coup, maître d'une façon de dire qui n'appartînt qu'à eux. Lisons les quelques poèmes datés des années 1913-1917 : nous y découvrons déjà cette utilisation insolite, bien personnelle, du langage, cette façon discrète de *dédorer* les mots en quelque sorte. La plus grande simplicité se fait complice d'une transparence qui n'est pas celle de la vitre, mais d'un regard devenu *lieu de passage*, ayant transgressé sa simple fonction de miroir au profit d'une interpénétration constante de la subjectivité et du monde extérieur. Les données du monde sensible sont assimilées, confondues (au double sens du mot), ordonnées enfin selon des lois profondes d'intimité et de sympathie. Sans doute pourrait-on déceler assez aisément quelques influences secrètes dans le choix des sujets, dans la familiarité apparente du ton, dans la façon de disposer les images comme des amortisseurs. Je pense à certaines œuvres de Vildrac, mais surtout aux poèmes, à peu près ignorés aujourd'hui, que Pierre-Jean Jouve écrivit à la veille de la guerre (*Présences :* 1912, *Parler :* 1913), si proches d'accent et de vocabulaire des premiers vers d'Eluard. Il y a aussi, dans *Le Devoir et l'Inquiétude* (1916-1917), probablement la découverte de Pierre Reverdy, de la même façon que le Max Jacob du *Carnet à dés* n'est peut-être pas étranger aux poèmes en prose rassemblés dans les *Nécessités de la Vie et les Conséquences des rêves* (1921) :

« *Parpagnier ?... Parpagnier ?... C'est mon meilleur ami. Je l'admire et j'admire ceux qui lui ressemblent. Mais il meurt, nul ne lui ressemble plus et je l'admire toujours.*

« *Ce n'est pas l'hiver. Les déserts changent leur lumière et me couvrent la face. Le bel inconnu, le bel inconnu. Le ciel vient et me regarde dans les yeux charmeurs de serpents charmeurs de danseuses.* »

Mais ces influences ont seulement un caractère de nécessité historique. On sait bien qu'un poète ne se forme jamais seul. Ce qui importe, c'est qu'Eluard n'ait prêté l'oreille aux meilleurs poètes de son temps que dans la mesure où l'écho de leurs voix pouvait le confirmer dans sa propre recherche, c'est-à-dire dans la mesure où, les écoutant, il s'apprêtait à les quitter.

En fait, dès 1917, Paul Eluard sait ce qu'il veut et où il va. Son univers est déjà défini, sa chanson *complète*. Il est facile de découvrir dans *Premiers Poèmes* les images et les thèmes qui hanteront toute sa vie poétique, et qu'il s'appli-

quera à cerner, à préciser et à approfondir. Qui ne sentirait, par exemple, l'identité de sonorité de ces vers de 1918.. :

Toute la fleur des fruits éclaire mon jardin,
Les arbres de beautés et les arbres fruitiers.
Et je travaille et je suis seul en mon jardin
Et le soleil brûle en feu sombre sur mes mains.

...et du poème liminaire de *Médieuses* (1939) qui se termine sur ces mots :

Je parle d'un jardin je rêve
Mais j'aime justement.

Plus clairement encore voit-on comment la même pensée s'est modifiée selon un processus de resserrement et de combustion entre le poème intitulé *Pour vivre ici* (p. 22) et l'admirable quatrain qui termine *Mourir de ne pas mourir* :

Inconnue elle était ma forme préférée
Celle qui m'enlevait le souci d'être un homme,
Et je la vois et je la perds et je subis
Ma douleur, comme un jeu de soleil dans l'eau froide (1)

Il arrive même qu'Eluard n'hésite pas à reprendre textuellement un ancien poème. C'est ainsi que la dédicace de *Corps Mémorable* (2) est, mot pour mot, à une ligne près, empruntée à *Exemples* (p. 126).

Mais tout ceci serait jeu assez vain si ne s'y dissimulait une évidence capitale : la fidélité de Paul Eluard aura été, avant tout, une fidélité morale. Dans les yeux du jeune homme qui fit la guerre des tranchées, il y avait déjà le regard tranquille de celui *qui a choisi*, le regard du militant de 1949. L'amour de ses semblables, la passion de la justice, la révolte contre la misère et le besoin d'en finir avec cette misère, le désir violent du bonheur pour tous, voilà ce que l'on trouve d'un bout à l'autre de son œuvre. Dans le *Rire d'un autre*, déjà ce cri :

---

(1) Dans le poème de 1918, qui compte vingt-quatre vers, on peut lire :

...et ton souci d'être un homme, ton rire l'emporte...
...et vain je n'ai qu'à m'étonner d'avoir eu à subir
ma douleur comme un peu de soleil dans l'eau froide.

(2) Cette mince plaquette où l'érotisme le plus direct se double d'un constant désespoir, telles les deux faces d'une même vérité, contient de bouleversants poèmes. On y voit comment la sincérité d'un homme plongé dans la nuit peut seule le convaincre que la lumière qu'il porte est universelle.

Au but.

La vie entièrement conquise, on pourrait s'en aller chez soi.
« Les blés sont bien mûrs et la plaine immense. »
Sûrs d'être heureux pour toujours, on n'aurait plus de soucis.
« Ma plaine est immense et j'y bois l'oubli. »
Le rêve viendrait, la nuit, en dormant dans un bon lit !...
« Mes yeux sont mouillés et le soleil danse. »

Et les onze poèmes *pour la paix* ne sont-ils pas un hymne au bonheur, à ce bonheur matériel et parfait qu'Eluard symbolisera plus tard dans ce titre complet: *Le lit la Table* ?

J'ai eu longtemps un visage inutile,
Mais maintenant
J'ai un visage pour être aimé,
J'ai un visage pour être heureux.

En vérité, je dis que s'il n'avait pas été celui qui, à vingt ans, écrivit *Le Devoir et l'Inquiétude* et les *Poèmes pour la Paix,* Paul Eluard n'aurait pas pu nous donner ces témoignages bouleversants de conscience humaine et de fraternité: les poèmes de Résistance et les *Poèmes Politiques.*

De ces *Poèmes Politiques* dont a peu ou mal parlé, me semble-t-il, les œuvres de jeunesse apportent une éclatante justification. Car les uns et les autres participent d'une même résistance au réalisme sordide d'un monde mal fait, d'une même volonté d'épanouissement intégral envers et contre toutes les forces d'oppression. On s'est empressé d'affirmer qu'ils n'étaient pas dignes de lui, qu'ils constituaient une rupture avec le reste de son œuvre. C'est que beaucoup n'ont pas compris que c'était précisément toute l'œuvre antérieure qui venait là témoigner, qu'elle était massée en arrière pour donner aux poèmes politiques tout leur poids. Ce qui importait, c'est qu'Eluard se manifestât à cette place et de cette façon, quitte à décevoir l'esthétisme foncier de ses amis anciens. N'a-t-il pas pris soin, du reste, de prévenir ces vains reproches ?

Si je vous dis que le soleil dans la forêt
Est comme un ventre qui se donne dans un lit
Vous me croyez vous approuvez tous mes désirs
. . . .
Mais si je chante sans détours ma rue entière
Et mon pays entier comme une rue sans fin
Vous ne me croyez plus vous allez au désert.

(*Poèmes Politiques,* p. 42).

Pour mon compte, je ne vois pas qu'il y ait contradiction entre les textes si émouvants de : *Dans mon beau quartier,* et la pièce à laquelle, en 1917, Eluard donnait ce titre significatif : *J'aime ce poème.*

...Je sais ce qu'il a vu
Ses enfants à la main
Gais et si fiers de ce butin
Dans les maisons et dans les rues.

Il a vu l'endroit où est son bonheur,
Des corsages fleuris d'anneaux et de rondeurs,
Sa femme avec des yeux amusants et troublants
Comme un frisson d'air après les chaleurs
Et tout son amour de maître du sang.

Si le ton d'aujourd'hui est seulement plus grave, s'il s'est alourdi du poids de tant de misères, de tant de supplices, est-ce la faute du poète ? Ou la faute de ceux qui ont accepté que cela ait lieu ? La méditation ininterrompue qui va des *Poèmes pour la Paix* à *Aujourd'hui,* en passant par *Oser et l'Espoir, la Tête contre les murs, Guernica* et *la Dernière nuit,* éclaire en profondeur l'entreprise d'un homme qui entend de toutes les façons *trouver la fin de l'absurde.* On ne peut pas savoir aimer si l'on n'aime pas tous les hommes. La poésie d'Eluard sonne comme une certitude. Nous lisons des promesses de joie dans ces yeux forcés par l'aurore.

LUC DECAUNES.

MEMENTO. — PAUL ELUARD, Premiers Poèmes (Mermod). Corps Mémorable (Seghers). Poèmes Politiques (Gallimard).

PROBLEMES DU CINEMA

L'EMPIRE DU DOCUMENTAIRE

De quel « genre » relève cette *Histoire de Louisiane* que le grand Flaherty fait paraître sur nos écrans ? Si vous interrogez la masse des spectateurs, on vous répondra que c'est un « documentaire ». Or, voilà un mot qui ne veut proprement plus rien dire, malgré son apparente précision, tant il recouvre de significations diverses. Nous sommes bien ici au lieu (cette revue qui consacre des pages aux problèmes du langage) où il serait bon de réfléchir sur la portée du vocabulaire cinématographique.

Selon le lexique, est documentaire ce qui a le caractère d'un document, c'est-à-dire d'une « preuve par écrit ». En vérité, il semble bien que les premiers films qui parurent sous ce titre, et pendant de nombreuses années, répondaient à cette définition : il s'agissait de reproduire, avec exactitude et précision, d'une façon instructive et pittoresque, un aspect déterminé de la réalité extérieure ou de l'activité humaine, par exemple la fabrication des allumettes ou la forêt de Fontainebleau.

Mais il est vite apparu que le documentaire, cette tentacule parmi d'autres du monstre cinéma, se ramifiait à l'infini pour étendre son empire sur les domaines les plus divers. C'était rejoindre la bonne étymologie : toute œuvre d'art n'est-elle pas une preuve par écrit de ce qu'elle avance ? Aussi bien un roman de Balzac qu'une peinture de Picasso est un « document ». C'était aussi, à force de trop embrasser, mal étreindre, ne plus rien étreindre du tout. Et le vocabulaire officiel de la cinématographie porte la trace de cet embarras de langage. Ainsi voyons-nous, dans une compétition mondiale (festival de Knokke-le-Zoute) introduire la notion de « films pour la diffusion des connaissan ces », cette catégorie se divisant elle-même en cinq sections : films scientifiques, films culturels, films scolaires, reportages, et... (admirez cette preuve de l'embarras)... documentaire proprement dits, destinés à la diffusion des connaissances « en général ».

On entend bien ce que cela voudrait vouloir dire : est documentaire à proprement parler, c'est-à-dire en parlant de la manière la plus vague, tout ce qui, dans le genre, ne peut pas être défini par un seul attribut. Ce qui laisse supposer que le nombre des attributs croîtra jusqu'à l'infini (films médicaux, industriels, biologiques, astronomiques, ecclésiastiques, pharmaceutiques, publicitaires, etc., etc.) jusqu'à faire disparaître le mot documentaire ou le réintroduire pour recouvrir le tout. On n'en sort pas.

Peut-être en sortirait-on en se limitant à une notion strictement pédagogique, en réduisant le documentaire aux films pour l'enseignement scolaire, qui n'auraient plus que la valeur (mais animée) des anciens tableaux d'images murales sur le système métrique ou les races de volailles.

Car en parlant de diffusion des connaissances on embrasse encore trop : tout ouvrage de l'esprit, toute œuvre d'art ne propagent-ils pas la connaissance d'un milieu, des mœurs, des pensées ? Et ne le font-ils pas d'autant mieux qu'ils mettent des accents, c'est-à-dire qu'ils transposent la réalité, l'infléchissent, la modifient selon le génie du créateur ?

Le cinéma n'échappe pas à cette loi. On a bien vu comment le documentaire traditionnel s'est écarté de plus en plus de l'attitude obscure de la re-production pour tendre à la dignité du « produit », c'est-à-dire du créé. On a vu qu'il n'est plus un modeste travail d'artisans du film, mais qu'il devient l'apanage des meilleurs cinéastes entourés d'écrivains, de musiciens, d'acteurs de premier ordre, pour la composition et l'exécution des commentaires verbaux et sonores. Les films dits films sur l'art (dont nous reparlerons) sont d'abord des « œuvres » en eux-mêmes, où la réalité artistique, peintures de Botticelli, de Jérôme Bosch, de Giotto, n'est que le prétexte à s'exprimer pour un Luciano Emmer.

De même la réalité naturelle, jusque dans les films les plus « scientifiques », entraîne-t-elle son cortège de valeurs plastiques dont la beauté intrinsèque dépasse le mobile d'enseignement, comme on voit aussi bien à l'œil nu dans les mœurs de la mante religieuse qu'au microscope dans les mouvements embryogéniques des infusoires. Et chez un Jean Painlevé, un Dragesco, l'artiste emporte le savant.

Ainsi Flaherty. Mais il est clair que Flaherty a du génie, au moins le génie du cinéma. Il n'est pas celui qui re-fait, mais celui qui *fait*, comme eût dit Valéry, c'est-à-dire le *poète*. Nous savons bien que *Luisiana Story* est parti d'un prétexte « documentaire » : montrer (à la requête de la Standard Oil) comment on fore un puits de pétrole dans

les marais de la Louisiane. Cela est réalisé, certes, mais cela est infiniment dépassé. A-t-on assez remarqué le titre pertinent que Flaherty a donné à son film ? C'est une histoire, une simple histoire, celle d'un petit garçon primitif qui voit le progrès machiniste s'installer dans son vierge univers. Or, toute histoire tient en deux mots, mais elle y fait tenir le monde entier. Et Flaherty aboutit à une vision des rapports de l'homme avec la nature, à un chant des travaux et des jours. Il aboutit à un poème.

On voit où je veux moi-même en venir, comment ces propos rejoignent les soucis convergents que je ne cesse d'exprimer ici. Il faut en arriver à cette conclusion qu'au cinéma comme ailleurs, les vrais documents sont des poèmes, ou mieux encore : les poèmes sont les vrais documents. Ce qui ne serait pour surprendre que ceux qui n'ont pas encore compris que les poètes sont les plus sûrs réalistes et que poésie égale vérité. On ne serait pas en peine de prendre exemple sur le *Voleur de bicyclette* qui est, en apparence, à l'opposé de *Luisiana Story*. Mais Flaherty, à lui seul, nous en apporte indubitablement la fameuse « preuve par écrit », et que le cinéma, cet « art du réel », est *aussi* un art de poésie. Je dirais presque : d'abord, en soulignant que le « documentaire » (pour ne pas l'appeler par son nom) est au premier chef le genre où le cinéma, art du réel, est le mieux assuré de réaliser un destin autonome et créateur.

GABRIEL AUDISIO.

LA CRISE ACTUELLE DANS LA CRÉATION MUSICALE

A PROPOS D'UNE CONFÉRENCE DE LOUIS SAGUER

Il est devenu banal de constater que le public — ce qu'il est convenu de nommer le grand public — se détourne de plus en plus de la production des musiciens d'aujourd'hui. Son appétit de musique ne va pas au delà d'un petit nombre d'œuvres du passé, toujours les mêmes, dont les multiples auditions ne parviennent pas à le rassasier et à l'inciter à chercher ailleurs de nouvelles sources de joie.

Cet état de choses est d'autant plus grave qu'il nous paraît sans précédent dans l'Histoire. En effet, jusqu'au XVIe siècle, les hommes ignorent toute musique des époques antérieures à la leur, et si, au XVIIe et au XVIIIe siècles, ils commencent à s'intéresser à la musique ancienne, ce n'est qu'à titre scientifique ou documentaire. Pour eux, la seule musique vivante est *celle de leur temps*.

Le XIXe siècle, en concédant au passé musical, dont la connaissance s'est approfondie, une valeur esthétique permanente, va changer radicalement l'optique du public. Malheureusement, loin d'agrandir, par cette acquisition inestimable, le champ du mélomane, il ne fait que le déplacer, et va même le rétrécir singulièrement. Nous voyons en effet la musique du passé devenir la rivale de la musique contemporaine, gagner chaque jour du terrain à son détriment, et finalement la supplanter dans la faveur d'un auditoire trop aisément acquis à la stabilité.

Ceci est lourd de conséquences. L'existence et le travail des compositeurs de notre temps, et, par là, l'avenir même de la Musique sont mis en question.

On conçoit donc l'opportunité de la conférence que vient de faire à Marseille, sous les auspices des Amis des Arts et des Cahiers du Sud, le compositeur et critique musical éminent Louis Saguer, sur ce qu'il appelle : « La crise

actuelle dans la création musicale ». Cette crise existe. Mais elle n'est pas un événement fortuit, une carence passagère de l'invention artistique. Elle est l'aboutissement logique d'un déplacement des valeurs qui a lui-même des causes profondes — assez profondes, peut-être, pour dépasser le cadre de l'esthétique pure.

Or, ce sont ces causes qu'il importe de définir, à l'heure où un immense malentendu divise le créateur et le public : l'un reprochant à l'autre de ne plus savoir l'écouter, l'autre lui reprochant de ne plus vouloir se faire entendre. Ce n'est tout de même pas par versatilité pure, ni par simple paresse, que le public s'est un jour détaché de la musique vivante. S'il s'est laissé conquérir aussi aisément par celle du passé, c'est peut-être que ses rapports avec cette musique vivante avaient eux-mêmes évolué. Si la production musicale, de son côté, n'a plus répondu un beau jour de façon aussi précise aux vœux du public, c'est sans doute que le comportement du compositeur s'était également modifié sous la pression des circonstances. Ainsi en serions-nous arrivés, ces divergences allant s'aggravant, à l'état actuel des choses.

Il suffit de comparer les conditions de création des maîtres classiques à celles des compositeurs contemporains pour être convaincus de la portée d'une enquête dirigée dans ce sens. A une époque où le prisme déformant du Romantisme a fait de la création artistique une sorte de révélation de la beauté transcendante, du compositeur un médium ou un prophète, de l'œuvre le témoignage immortel du génie, il importe de nous rappeler, comme le fait Louis Saguer, la position d'un Bach ou d'un Mozart devant l'œuvre d'Art. Car ce point de départ est de nature à jeter sur le problème entier une vive lumière.

Ce que l'on oublie trop facilement, en effet, c'est que les maîtres classiques écrivaient avant tout dans un but *utilitaire,* c'est-à-dire sur commande, et sans viser le moins du monde à l'immortalité. Pour eux, l'œuvre d'art n'était pas un absolu, mais se définissait surtout par la fonction sociale qu'elle incarnait et réalisait. Ils savaient que la qualité ne se commande pas, et qu'il ne suffit pas de prétendre à la profondeur pour être profond. Leur musique, conçue dans le but de répondre à un besoin, atteignait à une plus haute valeur esthétique dans la mesure même où elle correspondait de la façon la plus exacte à la demande. Songeons, par exemple, à la *Musique funèbre maçonnique* écrite par Mozart pour les funérailles de deux princes, hauts dignitaires de la loge à laquelle il appartenait. Dans cette admirable page, Mozart atteint sans effort à une signification humaine universelle, à la faveur d'un événement de sa vie de tous les jours. Mais c'est qu'à son époque, la musique est intimement liée à cette vie de tous les jours : elle

participe à l'éducation, au culte (faut-il rappeler l'impressionnante série de chefs-d'œuvre produits par Bach pour les offices de Saint-Thomas ?) aux décès, mariages, réjouissances de toutes sortes. Elle fait partie des Pompes de l'Etat et contribue au rayonnement spirituel de l'Eglise.

Le triomphe de la bourgeoisie marchande va bouleverser tout cela. La Société se divise en classes, désorganisant, puis dissolvant l'ancienne audience musicale. Nous assistons à l'avènement de la salle de concert moderne, réservée à ceux qui peuvent payer. La musique y est débitée comme un marchandise, et, comme telle, soumise à la fluctuation des cours : d'où nécessité, pour les organisateurs, de veiller à la rentabilité de l'entreprise. Ils doivent satisfaire une clientèle, qui, parce qu'elle paie, exige des valeurs sûres, garanties par un long usage. Ils redouteront donc l'aventure et les spéculations hasardeuses.

Les interprètes, de leur côté, ne sont plus les fonctionnaires d'un prince ou d'un évêque, mais des commerçants spéculant sur leur propre talent. Soucieux de conserver leur côte, ils seront contraints de ne se produire que dans des répertoires d'une efficacité éprouvée. Tout cela aboutira, en fin de compte, aux « Cycles Beethoven », aux « Festivals Wagner » dont nous régalent périodiquement, même simultanément, les grandes associations parisiennes.

Notons que la musique, du jour où elle est devenue un objet mercantile, a cessé d'intéresser l'Eglise et l'Etat. Ceci sera lourd de conséquences pour une énorme partie du public, la masse des humbles, qui, ne pouvant accéder, faute de moyens et d'une formation culturelle suffisante à la salle de concerts se verra par surcroît privée de musique dans le culte et dans la vie civique. Cependant, cette masse a besoin de musique : belle occasion pour les spéculateurs de l'art de lui donner en pâture ces sous-produits improprement désignés sous le vocable de musique légère ; fruits de la commercialisation et de l'industrialisation, et indignes successeurs d'une forme d'art spontanée qui achève de s'éteindre : le folklore.

Qu'est devenu, dans cette immense confusion des valeurs, le compositeur ?

Sa production, en fait, ne répond plus à aucune nécessité d'ordre pratique. Elle ne fait donc plus l'objet d'aucune demande. Le compositeur sera dédaigné, parce qu'ignoré, de ce qui passe pour être l'élite éclairée de la société dans laquelle il vit.

Dès lors, il va tenter, par tous les moyens, de vaincre cette indifférence, pour lui synonyme de mort. Le personnage du « génie méconnu », avec ses tics, son cortège

d'accoutrements bizarres, d'aventures romanesques ou scandaleuses n'a pas d'autre origine que cette nécessité (et non ce désir) de se singulariser à tout prix. Mais d'aussi pauvres moyens ne réussissent que par accident, et seulement grâce au zèle d'une poignée d'admirateurs, à les imposer à l'attention des foules. Alors se succèdent les modes, puis les « ismes... »: une concurrence effrénée s'établit entre les producteurs. La recherche de l'inédit se traduit évidemment par maintes acquisitions: surenchère de la complexité harmonique, effectifs instrumentaux et vocaux inusités, exotisme, etc... Mais ces procédés, destinés à créer des besoins artificiels perdent très vite de leur efficacité, en raison même de la cadence vertigineuse à laquelle ils se succèdent: Et il s'avère en fin de compte que cette course à l'originalité n'est en réalité qu'une course à l'abîme.

Convaincu de la vanité de cette voie, aigri par la misère, l'hostilité générale, obligé de consacrer la majeure partie de son temps à des besognes matérielles n'ayant aucun rapport avec la Musique, le compositeur va se retirer dans sa tour d'ivoire. D'où ce foisonnement de techniques personnelles, cette édification d'un art incommunicable. De moins en moins assuré de l'audition de ce qu'il a conçu, le créateur en arrive à mutiler sa musique de ses aspects sensoriels et affectifs. La note écrite prend le pas sur la note réellement entendue. On se satisfait de combinaisons obtenues sur le papier, à partir de certaines règles plus ou moins arbitraires, même si ces combinaisons sont dépourvues de toute efficacité sonore. Les difficultés d'exécution sont accumulées, deviennent de plus en plus insurmontables. Le côté affectif de l'art se trouve négligé, car l'œuvre n'est plus destinée à être ressentie par chacun comme un écho de sa propre sensibilité. Elle n'est plus que le témoin de l'un des stades de la longue évolution d'une technique de plus en plus riche et complexe qui est l'essence même de l'art et qui obéit à ses lois propres de transformation.

Cette « crise actuelle dans la création musicale » peut-elle avoir une issue ?

Si l'on s'en tient à la thèse, assez communément admise, d'un développement continu, et continuellement axé sur le complexe, de la technique musicale, il faut avouer que les perspectives d'avenir sont assez confuses.

Mais Louis Saguer, musicien progressiste, n'admet pas ce point de vue. Pour lui, l'évolution artistique procèderait par paliers successifs, chaque palier correspondant à un aspect de l'art qui, une fois porté à son point de perfection, doit être abandonné au profit d'un autre aspect riche de forces latentes. Et l'étude à laquelle il vient de se livrer lui impose la conviction que chacun de ces paliers corres-

pond aussi à une étape de l'évolution sociale, la création artistique, nous venons de le voir, étant directement conditionnée et influencée par cette évolution. Il nous fait très justement remarquer qu'un art complexe, surabondant, multiforme est toujours le fait d'un état social à son déclin. L'avènement, par contre, apporte la simplification, fruit de la rupture, donc du dépouillement. Tout art rendu à sa nécessité ne peut être, au début, qu'un art ascétique. (Songeons à la révolution de Monteverdi...). Mais la force de son contenu humain engendrera des moyens d'expression chaque jour plus riches qui s'épanouiront dans le classicisme, point précis ou le fond et la forme s'affrontent dans un état d'égale plénitude. Un jour viendra, néanmoins, où la déchéance de ce contenu humain privera d'aliment la pensée créatrice. La forme subsistera seule, et sombrera bientôt dans les méandres de ses propres labyrinthes.

La musique en est arrivée, constate Louis Saguer, à ce stade de saturation, à cette impasse qui dénoncent l'état de désorganisation générale du monde d'aujourd'hui. Elle ne retrouvera sa vitalité qu'à la faveur d'un changement social qui lui rendra son *utilité*. C'est ce dont doivent prendre conscience les jeunes compositeurs, s'ils veulent préparer efficacement les voies de l'avenir. S'il ne leur est pas possible de deviner le visage de la musique future, du moins peuvent-ils s'attacher, dès aujourd'hui, à la conquête des sûres valeurs humaines qui lui donneront naissance. Qu'ils ne renient rien de leurs acquisitions techniques, mais renoncent seulement à la gratuité de leur mise en œuvre. Leur musique gagnera ainsi en communicabilité : le reste est surtout affaire d'éducation, et ce nouveau problème, pour redoutable qu'il soit, demeure à la mesure des hommes de bonne volonté.

A. NIKIPROWETZKY.

RENÉ GROUSSET ET L'HISTOIRE

Si l'œuvre historique de René Grousset surprend par son ampleur — des Croisades aux Empires des steppes asiatiques — elle ne paraît pas moins étonnante par la liberté d'esprit qui s'y manifeste, par l'aisance avec laquelle l'historien domine l'érudition, par le souci de rapprocher le présent du passé en soulignant combien « l'accélération de l'histoire » nous contraint à considérer à la lumière d'un temps relatif le déroulement des siècles.

Lorsque des événements actuels ont leurs correspondants dans un passé proche, il est difficile de ne pas établir quelque suite. Oradour de 1944, évoque le massacre de six cents paysans, hommes, femmes et enfants, ordonné en février 1704, par Planque, brigadier des Armées du Roy engagées contre les protestants cévenols. Et, remontant de siècle en siècle, on trouve à chaque échelon, la fureur des armes, le massacre des non-combattants, les déportations, le génocide. C'est là la trame la plus sombre de l'histoire, trame sur laquelle sont posées en surjouts quelques figures qui prétendent accaparer la lumière. On ne peut pourtant pas imputer ces attentats contre l'humanité à la décision réfléchie et motivée des grands chefs, ces *Figures de Proue* (1), expression titrant le dernier ouvrage de René Grousset. Il faut donc qu'il y ait dans le déroulement du drame historique, quelque sombre fatalité, un déterminisme qui nous semble irrationnel, encore que des théories puissent tenter d'en expliquer le cours. René Grousset dit : « L'interprétation marxiste de l'histoire, il faut bien le reconnaître (quelles que soient nos préférences personnelles quant au fond), répond à tout un aspect de choses. Un déplacement de forces économiques et sociales, en apparence souveraines, peut avoir provoqué à lui seul et indépendamment de l'action des individus, la grandeur, puis la décadence, puis la chute de la Grèce antique, de l'Empire romain, de la société médiévale, de l'ancien régime ».

Indépendamment de l'action des individus ? Tout le problème est là ?

Après d'autres, René Grousset pose le problème. Sera-t-il résolu ? Les individus, ce sont les « héros » de Carlyle, « The

(1) Plon, éditeur.

makers of history ». Il y a quelque malice (bien française) à les désigner comme figures de proue ». Une figure de proue, artifice de l'art nautique, n'a aucune action sur la marche du navire. Dieu de bois sculpté, la figure de proue est poussée par l'effort servile des rameurs, par le vent gonflant la voile hissée par les gabiers. Elle change de cap sous l'action du gouvernail manœuvré par des gens de métier. Et la route que suit le navire est déterminée par cent et mille causes qui s'enchaînent, s'entrecroisent, parfois s'annulent, mais dont un faisceau convergent s'inscrit dans un motif traduit simplement après coup.

Revenons à l'histoire. Les « chefs » sont-ils poussés ? Ou bien choisissent-ils la voie où s'engagent leurs troupes ? Le rôle du héros n'est-il que d'interprétation ou bien est-il de décision ? René Grousset écrit : « Ne furent-ils grands que dans la mesure où ils incarnèrent sous un masque d'homme les forces obscures, les poussées de races, de classes ou de masses qui, irrésistiblement mènent l'humanité ? Certes, chacun d'eux n'a été que l'homme de son temps, inconcevable en dehors de son temps... ». La réponse de René Grousset est nuancée. Peut-être serait-il sage de ne voir dans ces hautes statues que les symboles d'une société, d'une époque, d'un empire. Il y aurait donc soumission à une sorte de nécessité que les « héros » auraient été capables de mieux traduire, de préciser en actes symboliques, et par là même, de personnifier. Hommes choisis par une Providence, hommes plus aptes que d'autres à ordonner le courant de l'Histoire, c'est-à-dire à concentrer sur l'essentiel, l'effort et l'attention de la multitude ?

Contre la simplification un peu puérile de Carlyle, faut-il choisir entre la pensée de Karl Marx et celle de Joseph de Maistre ? Mais entre ces deux philosophes, l'antinomie n'est-elle pas plus apparente que réelle ? Le rationalisme dynamique de l'un n'est pas tellement éloigné du rationalisme providentialiste de l'autre, dont on a exagéré quelques écrits mystiques pour oublier sa pensée foncière qui se résume en cette phrase : « L'honneur et la raison sont à nous, le reste n'en dépend pas » (2). On pourrait peut-être situer la pensée historique de René Grousset entre ces deux pôles de la raison, dans une situation ouverte aux deux courants et leur proposant une synthèse apaisant à la fois une sorte d'inquiétude métaphysique et l'irritation qu'apportent les faits et le mouvement contradictoire de la progression humaine. Ne serait-ce pas cette interprétation large de l'histoire, sous le couvert d'une raison agissante mais inflexible qui permettrait d'esquisser une réponse aux questions que pose René Grousset : « L'heure ne serait-elle pas venue de s'échapper du chemin creux, de rompre le sortilège ? L'homme ne peut-il enfin maîtriser, dominer, dépasser sa propre histoire, je veux dire briser l'enchaînement de l'histoire ? L'avenir sacré dont l'humanité se sent dépositaire ne peut-il enfin vaincre en elle ce passé de sang et de mort qui commande encore notre temps ? Sinon, il faut à jamais désespérer de notre espèce : la guerre de Troie aura toujours lieu. Et elle n'a pas cessé depuis l'origine des temps ».

---

(2) J. de Maistre. Discours à la Marquise Costa sur la mort de son fils.

Il semble bien que René Grousset, dans les portraits saisissants de ses héros, consente à admettre que leurs succès ne sont des succès que dans la mesure où ils épousent certains impératifs de leur époque. Et, au contraire, ils échouent lorsque, au faîte de la puissance, séparés des éléments humains qui les ont aidés lors de leur ascension, ils s'imaginent pouvoir commander à l'Histoire. Mais faut-il croire pour cela que leurs décisions prises sur le versant descendant de leur destin soient seules responsables des malheurs qui ont suivi leurs victoires ? Les échecs sont une conséquence de victoires qui n'appartenaient pas à eux seuls, mais qui étaient le fruit d'un effort conjugué. L'échec de quelqu'un est toujours la victoire de quelqu'un d'autre : classe, caste, nation, continent, religion. Si Périclès a échoué, c'est contre ses vainqueurs : Sparte et la réaction athénienne. Ce retour était inscrit dans les faits aux plus belles années du pouvoir de Périclès. Si les constructions d'Alexandre se sont effondrées, s'est une revanche de l'Asie, une revanche inscrite du vivant du conquérant dans le climat, la démographie, les religions. Peut-être seul, César apparaît-il comme une réussite presque parfaite, mais le poignard qui mit fin à ses ambitions royales était déjà forgé bien avant sa naissance, par les traditions d'une république aristocratique.

René Grousset est sévère pour Louis XIV. Ce n'est pas sans raison, mais cette sévérité doit être corrigée si l'on admet que le Roi Soleil n'a été que le premier grand commis d'un état bourgeois qui recherchait par-dessus tout son unité. Que le déclin de la France ait commencé avec Louis XIV, personne n'en doute aujourd'hui. Il paraît cependant vain d'en rendre le monarque seul responsable. La contre-réforme est une des causes essentielles du déclin de notre pays, de même que la neutralisation de la noblesse provinciale, déjà entreprise par Richelieu.

Napoléon paraît bien l'homme mû par les circonstances, contraint à la guerre plus que décidé à la vouloir. Son choix l'aurait poussé vers la conquête d'un empire d'Orient, le destin l'a mis à la tête d'un pays qui effrayait l'Europe. D'ailleurs, le fatalisme qui baigne le « Mémorial » explique bien qu'il n'a agi que porté par l'événement. Si Bismark a commis la faute de provoquer la revanche française, même cette faute n'est pas celle d'un individu, mais aussi celle d'une classe d'intellectuels « historisés », de la même catégorie que ceux qui, en 1942, épluchaient les archives de Dijon et de Besançon en vue de démontrer le germanisme des deux Bourgognes. Pour Bismark comme pour Hitler, Grousset dit : « La démesure des chefs ne fait que traduire l'ivresse de triomphe des peuples ». Et on peut conclure pratiquement : une Allemagne, si elle se veut nationaliste et conquérante, trouvera toujours un Hitler comme porte-voix. Déjà, certains s'essaient au rôle, cinq ans après la défaite.

J'ai dit avec combien de liberté d'esprit René Grousset traite des événements, des théories, des politiques moralisatrices. L'aspect d'un problème situé dans le temps, l'autorise à des jugements sur le monde actuel. Parlant de la conquête macédonienne, il écrit : « Mais précisément, parce qu'elle correspond à la première colonisation d'ensemble tentée par un grand empire, elle nous rappelle, mélancolique spectacle, que toute colonisation à la longue, épuise son potentiel, et que,

tôt ou tard (les siècles pour le philosophe, importent peu), le pays colonisé, après avoir largement bénéficié de l'effort des colonisateurs, se retrouve lui-même avec son âme inchangée. Il est vrai que le colonisateur peut éviter de tels retours en prenant soin d'exterminer l'indigène (le cas, assure-t-on, s'est quelquefois rencontré, même du fait de peuples aux propos les plus vertueusement anticolonialistes)».

Lorsqu'on jette sur l'Histoire, et particulièrement sur l'histoire des grands hommes, de brefs mais intenses coups de projecteurs, on est tenté de rêver à... si... si... C'est un jeu agréable de refaire ainsi l'histoire, agréable mais cruel pour l'histoire elle-même, car il montre combien la raison en est absente, tout au moins la raison raisonnable, sinon la raison hégélienne.

A. BLANC DUFOUR.

COURRIER D'AILLEURS

Le peintre Max Ernst, vient de regagner la France après avoir vécu plus de huit années aux Etats-Unis, retiré avec sa femme Dorothea Tanning dans son ranch de l'Arizona, au milieu d'une naturs tout droit issue de ses tableaux.

Peu avant son départ, Robert Motherwell a publié aux éditions Wittenborn (38 east 57th St. New-York 22), un ensemble des textes théoriques écrits par Ernst (*Au delà de la peinture*), accompagné par plus de 150 reproductions et par des écrits de Breton, Eluard, Tzara, Matta, Nicolas Calas.

Parmi l'œuvre de tous les peintres surréalistes, celle de Max Ernst est une des plus difficiles à saisir, une des plus déroutantes qui soient. Sa présentation par ordre chronologique (présentation adoptée entre autres par l'album des Cahiers d'Art de 1936) ne faisait qu'en rendre plus difficile les approches pour le spectateur non prévenu ; par quel fil relier, par exemple, des tableaux aux apparences aussi dissemblables que *Nageur aveugle* (1934), *Jardins gobe-avions* (1935-36) et la *Nymphe écho* (1936).

A cela, il semble que Max Ernst et Robert Motherwell aient répondu en adoptant pour les illustrations d'*Au-delà de la peinture,* une présentation en « écho », un tableau récent répondant à un tableau plus ancien exécuté par exemple entre les années 1920-1930 — et alors, apparaît l'étonnante unité de son œuvre (non seulement d'esprit, mais d'apparences également), son admirable fidélité à un des grands ressorts de l'art surréaliste et notamment aux vertus et aux pouvoirs de l'imagination.

Toute sa vie, de par son œuvre, Max Ernst a tour à tour *pris* barre sur et *donné* barre à l'imagination. On connaît l'importance de ses recherches sur le mécanisme de l'inspiration. On peut dire que c'est à partir de lui et grâce à lui que l'inspiration devint *à merci* de l'homme, qu'elle prit puissance objective, rang de chose taillable et corvéable...

Max Ernst, par la systématisation de ses découvertes mit (du moins théoriquement) le « talent » à la portée de tous. « Nous maintenons, a-t-il affirmé, que la peinture surréaliste est à la portée de tous ceux qui sont épris de révélations véritables et pour cela sont prêts à vouloir aider ou forcer l'inspiration ».

Pour « forcer l'inspiration », des diverses méthodes qu'il mit au point — et dont il continue toujours à se servir, à des degrés divers — les deux principales sont le *collage* et le *frottage*. Le collage ? « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage », nous avertit tout d'abord Max Ernst, qui ajoute ensuite : « Je suis tenté d'y voir l'exploitation de la *rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non convenant* (cela soit dit en paraphasant et en généralisant la célèbre phrase de Lautréamont : *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*) ou, pour user d'un terme plus court, la culture des effets d'un dépaysement systématique selon la thèse d'André Breton : *La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout* (*et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace*).

Quant au frottage (« entrez, entrez, n'ayez pas peur d'être aveuglés... »), Ernst le définit comme « l'intensification de l'irritabilité des facultés de l'esprit » (...).

« Partant d'un souvenir d'enfance au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d'une vision de demi-sommeil et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb (...). Ma curiosité éveillée et émerveillée, j'en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel : des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac, les coups de couteau d'une peinture « moderne », un fil déroulé de bobine, etc..., etc... Plus tard, c'est en restreignant toujours davantage ma propre participation active, afin d'élargir par là la part active des facultés de l'esprit, que je parvins à assister *comme en spectateur* à la naissance de tableaux... ».

Frottage et collage sont donc, de l'avis de Max Ernst, les deux pôles de son œuvre, et l'on peut même penser les deux pôles *contraires* de son œuvre (quoique le peintre estime que ces deux procédés ne diffèrent « foncièrement » en rien) ; le frottage, (*donnant* barre à l'imagination), étant à la source du grand courant lyrique qui traverse son œuvre (toute la série des *forêts* jusqu'à la *Nymphe écho*, la *joie de vivre*, l'*Europe après la pluie*), tandis que le collage (*prenant* barre sur l'imagination), serait à la base d'un état d'esprit plus négateur, issu directement de Dada, et tel qu'une phrase de Breton l'illustre d'ailleurs : « Pour moi, la plus forte image surréaliste est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas... ».

Collage, frottage... Contre l'avis du peintre, pourrait-on avancer le mot de dualité ? A ceux-là qui penseraient ainsi, l'on pourrait objecter que l'examen d'une œuvre comme *Napoléon dans le désert* (1941), prouve que les deux procédés peuvent très bien co-exister dans un même tableau, sans même qu'il soit possible de déceler leurs apports respectifs. Il semble d'ailleurs que depuis ces récentes années (notamment avec *Nuit et Jour* (1942), *Le Surréalisme et la Peinture* (1942), *Peinture pour Jeunes gens* (1943), l'œuvre de Max Ernst ne soit qu'une tentative toujours plus marquée de résolution de dualités multiples — y compris, comme dans le *Surréalisme et la Peinture,* celle de l'abstraction et de la figuration — la grande querelle du siècle.

●

SUEDE. — *Prisma* est une revue paraissant six fois par an à Stockholm (Norsted & Söners Förlag) et dont la variété n'est pas sans nous étonner : Gary Davis et ses disciples y voisinent avec André Gide, Thomas Mann ou Graham Greene, Jules Supervielle et Rainer-Maria Rilke y font bon ménage avec Camille Bryen ou James Laughlin, tandis qu'au détour de la page il n'est pas rare de rencontrer une aquarelle de Constantin Guys en compagnie d'une explosive cosmogonie de Kandinsky...

Au sommaire du dernier numéro des poèmes du grand lyrique grec Angelos Sikélianos, un essai sur le peintre Emil Filla (le Braque tchèque...) et un autre sur le cinéma italien, le facsimilé d'une partition inédite de Arnold Schönberg accompagné par un texte critique de Ernst Krenek, et un ensemble très cohérent d'études sur Baudelaire. De cet ensemble, plus que les extraits du « Baudelaire » de Jean-Paul Sartre, il faut surtout détacher un « Sartre et Baudelaire », par Ilmar Laaban, qui situe de façon magistrale la place et l'œuvre de l'auteur du *Spleen de Paris* et des *Paradis Artificiels* et celle de *L'homme-Sartre.*

RENÉ RENNE et CLAUDE SERBANNE.

LE ROMAN

LA FLAMME ET LA CENDRE, par LOUIS PARROT (*Robert Laffont*).

Quand l'écrivain meurt en plein épanouissement de son talent et alors que chacun de ses livres marque un progrès de son ascension, le livre posthume, où son dernier visage est marqué comme sur un linge, prend une valeur singulière. Aboutissement qui reste arbitraire, d'une pensée et d'un art, il est la borne marquant l'arrêt absurde au milieu d'une courbe qui se développait, borne au delà de laquelle il est désormais interdit d'aller, bien qu'on sache que la courbe réelle ne se termine pas là. Chaque œuvre contient en puissance toutes celles qui suivront et, dans celle qui n'était pas écrite pour être la dernière, sont cachés les germes de ce qui aurait dû être. Ces germes, nous ne les y aurions reconnus que plus tard, une fois qu'ils auraient donné naissance à ce qu'ils préparaient.

Voici un an que notre ami nous a quittés. Nous ne saurons pas quelle aurait été l'étape prochaine de Parrot, puisqu'elle n'aura pas eu lieu. S'il est interdit de supputer un trajet qui n'existera jamais, du moins le dernier livre en possède-t-il un caractère accru de présence. Nul n'est davantage l'objet posé, le Monument mallarméen enfermant tout entier le poète dont il a été le dernier témoin, le suprême interlocuteur dans un dialogue interrompu. Parrot accordait à l'œuvre la signification d'une image, en ce sens, qu'elle est une réflexion. Son roman est illuminé par une réflexion perpétuelle, un passage continuel de l'homme à son langage, de l'esprit à la chair. Et le thème lui-même du livre est un rappel, une résonance.

La frénésie collective qui secoue, au printemps 1883, toute une vallée montagnarde peuplée d'anciens Camisards, se transforme, soixante ans plus tard, en une volonté farouche de résistance et de sacrifice. La veillée mystique du village sur la montagne et dans l'attente de la fin du monde annoncée par le vieux Samuel Chaméane sous la foi de signes mystérieux, aboutit à une cendre spirituelle. Mais, en 1943, les signes de catastrophe sont une réalité douloureuse et ignoble puisqu'ils se manifestent par l'irruption, dans la vallée, des Allemands et des mouchards. Jonathas Chaméane, le fils de Samuel, regarde flamber sa ferme envahie par les S. S. en annonçant au jeune maquisard, son neveu, qu'il protège : « Nous serons les premiers à voir reparaître la lumière ! ».

Le livre de Parrot, — il a eu le temps de le terminer — est de ceux qui n'ont pas de fin, c'est-à-dire qui peuvent contenir l'expérience de toute une vie. On pourrait y ajouter des épisodes, greffer de nouveaux surgeons sans en détruire l'unité, tant le courant qui le mène est profond, l'architecture complexe. Et de fait, Parrot n'a pas craint, à plusieurs reprises, d'interrompre le cours de son récit pour remonter en arrière, par des espèces de plongées, reprenant de loin tel ou tel personnage et creusant ainsi de véritables coulées adventices dont l'utilité dans l'organisation de l'œuvre n'apparaîtra qu'à l'occasion d'un rappel, d'un

écho. *La Flamme et la Cendre* est ainsi écrit dans la durée. La fluidité, l'imprévisibilité du Temps, en même temps que la permanence des choses, y sont marquées à tel point que — mais le rapprochement est peut-être arbitraire — l'on ne peut s'empêcher d'y retrouver un « mouvement » proustien.

Parrot s'est attaqué à un sujet immense, en confrontant la puissance du surnaturel à celle de l'événement. C'est le *tempo* du livre qui en dégage le tragique dualisme. Livre lent, austère, parcouru de souffles violents et d'embrasements brusques, comme la vallée de la haute Ardèche où se situe le drame.

Un de ces livres qui se développent sous le signe de la grandeur.

JEAN TORTEL.

●

LE JEU DE PATIENCE, par LOUIS GUILLOUX (*Gallimard, éd.*).

Louis Guilloux exige beaucoup de ses lecteurs, car son livre, sa chronique, comme il se plaît à le répéter, déroute au premier abord. Il faut nous abandonner sans contrainte, mais avec une fraternelle attention au patient travail de l'auteur pour en goûter toute la saveur, la chaleur humaine et la poésie aussi. Est-ce artifice de métier ou bien le déroulement d'une tapisserie mille fois reprise et ajustée ? Nous penchons pour la deuxième hypothèse. D'une multitude d'anecdotes, de souvenirs notés, de réflexions qui couvrent une période allant de 1912 à 1947 — trente-cinq ans, une vie d'homme — Louis Guilloux choisit, et enchaîne sans se soucier de la chronologie. Ses papiers ont été dispersés, emmêlés, certains ont disparu, l'auteur recolle les morceaux, apparemment sans plan. Mais le livre fermé, la fresque s'impose magistrale.

Fresque, le mot n'est pas juste, j'ai dit plus haut tapisserie. En effet « Le jeu de patience » fait penser à une tapisserie médiévale rassemblant une foule en perspective cavalière. Les personnages de grandeur différente sont dessinés par retouches successives. Deux, trois, quatre profils se recouvrent. De près, le dessin paraît hésitant et flou, avec un certain recul, la silhouette se détache, nette en définitive.

Cependant, comme des motifs directeurs, des époques précises sont préalablement indiquées : 1912-14, 1934-35, 1943 et 1947. Et puis, le métier va et remplit les plans laissés d'abord vides. Sur la trame du temps, les fils de couleur tissent leur correspondance et c'est la période 1914-20 qui s'éclaire, puis 1936-39, puis 1940 et 1944. Et présent, toujours présent, l'auteur attentif, le regard lucide et l'oreille à l'écoute, ironique et tendre, plein d'amour pour ses personnages, pour les meilleurs comme pour les plus vils : la Comtesse de Lancieux, Blaise Nédelec, sa mère et ses frères, Pablo l'Espagnol, Ernst Kende le Viennois, Yves de Lancieux, Zabelle, Pierre Chesnet, l'abbé Cloarec, le Grand-Père Laisné et Arsène Lefranc et la petite ville bretonne sous le déroulement des saisons, les réunions des chômeurs, les meetings, les processions, les fêtes, la mer et la campagne. Et il y a aussi le mystérieux Meunier, l'ombre de l'auteur, son double discret, son écho et son contre-chant, Meunier, qui lui

glisse furtivement des citations et des notes. Il y a aussi, dans un lointain à peine rappelé, Cripure du « Sang noir ».

Louis Guilloux dit que les chapitres de son livre sont ceux d'une chronique. Le mot est juste, tous les romanciers valables de notre époque, quels que soient les jugements que l'on porte sur leurs intentions, leurs idées ou leurs talents, sont des chroniqueurs : Duhamel, Jules Romains, Aragon, Laporte, Marcel Proust, etc... On ne peut rien écrire de solide et de convainquant si l'on ne fait pas corps avec l'histoire quotidienne, l'histoire des idées et des mœurs, l'histoire du travail, substratum permanent qu'entaille à peine l'histoire des déclarations de guerre et des traités de paix.

Pour Louis Guilloux, la vie n'est pas foncièrement absurde, son pessimisme social n'est pas désespéré. Ses personnages, dont certains abandonnent la course — et contre de tels faits pouvons-nous satisfaire en fermant les yeux — cherchent une foi, parfois la trouvent et s'y cramponnent. Cette attitude n'est pas contraire à l'action. Que l'environnement, l'ascendance celte, les traditions, le dénuement de la vie populaire, composent un climat de tristesse, coupé parfois des courts orages de la causticité et de la grosse gaîté, ce climat n'est pas celui du pessimisme et du refus de lutter. Il y a peut-être plus de santé dans ce manque d'illusions, dans l'enregistrement cruel des défaites, des trahisons, des injustices que dans l'affirmation benoîte d'un optimisme sur commande. Les grands prophètes aussi étaient pessimistes, mais leurs paroles n'ont pas manqué de promouvoir une société vers plus de justice et de bonté.

A. BLANC-DUFOUR.

●

LA DESOBEISSANCE, par ALBERTO MORAVIA. Traduit par MICHEL ARNAUD (*Denoël*).

C'est assurément à la faveur d'une étrange confusion des genres que l'auteur donne à son livre la qualification de roman. De même que les autres ouvrages de Moravia, dont j'ai pu avoir connaissance (*Agostino, l'Amour Conjugal*), *la Désobéissance* s'inscrit dans cette tradition d'un art ascétique et unilatéral qui nous a valu, entre autres, *René, Werther, Adolphe, Tonio Kröeger, la Porte Etroite*. Si les mots ont encore une signification précise, la *Désobéissance* est proprement *un récit*.

Alberto Moravia a les qualités nécessaires pour mener à bien une telle entreprise. C'est un classique, avec tout ce que cela comporte de sobriété dans le style, de retenue dans l'expression, d'objectivité dans l'analyse et de rigueur dans l'exposition des faits. Voilà pourquoi il nous apparaît comme le meilleur, sinon le plus valable, des jeunes écrivains de l'Italie nouvelle.

Comme le rappelle Guy Tosi dans son avant-propos, Moravia estime que c'est à la racine sexuelle que l'on atteint l'homme le plus authentique. Il était donc naturel qu'il se penche tout particulièrement sur l'apparition et le développement de la conscience sexuelle chez l'enfant et l'adolescent. *La désobéissance* est la suite logique d'*Agostino*, qui étudiait les modalités de ce

dualisme fondamental : mère-enfant. Mais ici, la crise de la puberté, loin d'être encore inconsciente, se manifeste de façon visible. Elle s'accompagne d'une crise morale aiguë, volonté de détachement, désir de mort, qui ne peut se dénouer que par une volte-face totale, un retour aux forces obscures de la vie. La connaissance réelle de la femme délivrera le jeune homme de ses angoisses, en lui apportant l'apaisement des certitudes physiques. Moravia analyse avec beaucoup de finesse ce combat intérieur entre le désir et son contraire, dont l'adolescent est la proie. Peut-être, comme dans *Agostino*, met-il un peu trop de complaisance à décrire ces troubles états de conscience. Cela ne va pas sans malaise. Mais, par ailleurs, la hardiesse de ses investigations n'est jamais entachée de pornographie, comme cela se produit trop souvent. Et j'admire qu'il ait mis en lumière un trait bien particulier de la sexualité adolescente : ce n'est pas la beauté qui excite le désir du jeune garçon ; mais, au contraire, seules des femmes mûres, voire déjà flétries, savent éveiller sa virilité. « *Elle lui plaisait maintenant justement parce qu'elle était marquée, parce qu'elle était mûre, parce qu'elle était dépourvue de grâce* ».

Je laisse aux fervents de la psychanalyse le soin d'apporter à cette observation les conclusions que l'on devine. Il me paraît plus simple de mettre en évidence une vérité d'ordre général : le désir à l'état naissant, *à l'état pur,* se satisfait mieux d'un objet d'où la beauté est absente ; bien plus, il fait tout pour l'en écarter. C'est que la beauté, élément de jugement, donc intellectuel, fait obscurément obstacle à un instinct si profondément animal qu'il choisit toujours les voies les plus directes, les plus faciles, les plus franches pour atteindre à sa réalisation. Et l'on comprend que les considérations esthétiques lui soient étrangères. La perfection formelle est réfrigérante parce qu'elle éveille le sentiment du sacré. La bestialité, au contraire, est promesse de complaisance. Devant elle, le désir sexuel se sent libre.

Ce n'est qu'au-delà d'une évolution dont le secret est bien gardé, que désir et beauté parviennent parfois à coïncider dans ce que, faute de mieux, nous avons appelé l'amour.

LUC DECAUNES.

●

L'AMOUR CONJUGAL, par ALBERTO MORAVIA. Traduit par CLAUDE POUCET (*Denoël*).

Il y a chez Leda, la femme du narrateur, deux êtres distincts qui vivent chacun pour soi et font tout pour s'ignorer. Dans la vie la plus intime et jusque sous les caresses, Leda n'a jamais montré à son mari qu'un visage calme, appliqué, voire presque grave, dont la séduction est toute humaine. Mais parfois, en des circonstances fortuites, et comme par l'effet d'une distraction, ce visage se déforme et s'animalise sous la poussée d'un spasme intérieur.

C'est ce visage-là que l'époux surprendra une nuit où sa femme, furtivement, est allée rejoindre le barbier du village, sorte de don Juan fruste et sanguin qui est l'exacte antithèse

du narrateur. Celui-ci comprend alors qu'il y a une part de Leda qui lui échappera toujours. Ne pouvant se résigner à la perdre, il se fera le complice tacite de cette heure de folie libératrice.

Résumé ainsi à l'extrême, le récit perd toute son efficacité, qui réside surtout dans la finesse et l'acuité avec lesquelles sont analysées les réactions du mari. Celui-ci est un de ces velléitaires, rêveurs et passifs, que Moravia semble affectionner dans ses romans. Il est entièrement livré à sa femme qui possède, à ses yeux, le pouvoir et le mystère d'une lointaine divinité. Son bonheur est fait de faiblesse et d'abandon, en dépit des illusions qu'il entretient à l'égard de lui-même. Il est de ceux qui sont *possédés* par la femme.

Tout cela ne va pas sans une gêne profonde. La lecture du livre donne un sentiment de malaise, de honte. Sa perfection littéraire ne parvient pas à masquer l'anormal d'une situation qui relève de la pathologie sexuelle.

Il est à craindre que, sous prétexte d'étudier la sexualité dans l'homme, Moravia ne se cantonne trop obstinément dans un univers décidément étouffant et qui, entre autres, a le grave défaut de ne jamais communiquer avec le monde objectif et la vie sociale. Nous sommes toujours dans une chambre d'expérience. L'individualisme outré qui restait acceptable dans des livres consacrés à la puberté, relève ici d'un parti-pris d'isolement qui fait courir au grand talent de Moravia les dangers très élémentaires de l'asphyxie.

LUC DECAUNES.

●

WEEK-END A ZUYDCOOTE, par ROBERT MERLE (*Gallimard, Editeur*).

Ce petit livre a du souffle, et même de la vigueur.

Deux jours sur la plage de Dunkerque, en Mai 1940, sous les bombes des Stukas. Les Anglais embarquent avec assez de discipline (il est curieux de constater que l'auteur, qui les connaît bien, leur accorde un comportement grégaire), les Français demeurent sur le sable — au propre et au figuré — sans chefs, toutes unités désagrégées, mais mettant jusqu'au bout, morts sous les bombes ou prisonniers, en pratique le vieux conseil d'Horace : « Carpe diem... ». Un mélange d'humour assez macabre et de scènes violentes d'un tonus très « série noire » accroche l'intérêt du lecteur. Il est bon de souligner aussi la verdeur réaliste des dialogues. Au total, un récit très soutenu et qui mérite son succès, un des meilleurs livres parus dans un genre où il était difficile de se classer.

A. B. D.

ESSAIS ET VARIETES

L'ESPECE HUMAINE, par ROBERT ANTELME (*La Cité Universelle*).

« L'Espèce Humaine », est sans doute le plus simple, le plus beau des témoignages de déporté. Le lira-t-on ? Beaucoup préfèrent ignorer ou oublier délibérément ce cauchemar, pourtant si proche, convaincus d'affirmer ainsi leur parti-pris de santé morale. Il s'agit, c'est l'antique sagesse, de parier pour la lumière. Certes, le monstrueux existe, mais il y a courage à l'effacer, puisque ce n'est pas là qu'est l'homme.

Nul, mieux que Robert Antelme ne nous fait sentir la trahison profonde que dissimule cet optimisme de commande (qui n'est aussi, bien souvent, qu'une trop facile, ou trop utile indifférence). Si, dit Antelme, l'homme est là. Au plus bas de l'abjection, c'est un « copain », il ne l'appelle jamais autrement. L'homme est un homme, ou bien un mort. Jamais une bête, jamais une chose, il ne sort pas de son espèce.

En tant qu'idée, une telle vérité paraît banale. N'est-il pas naturel que toute espèce, même dans ses formes monstrueuses, reste dans les cadres qui lui sont propres ? Aussi, les quelques rares passages où Antelme développe cette idée abstraitement, paraissent-ils quelque peu faibles, comme si un vocabulaire philosophique restait impuissant à en saisir les contours. C'est que l'immense, l' « inimaginable » découverte, est d'avoir pu *vivre* cette vérité, de l'avoir éprouvée dans sa chair et son sang autant que dans son âme, de l'avoir ainsi mise au monde. Que, par exemple, un de ces monstres à tête rasée, visage cave, couvert de poux, mort-vivant, que lui-même, Antelme, à l'extrême de l'épuisement, ait pu dire « Bitte » (c'est-à-dire, « s'il-vous-plaît ») pour demander à boire, *comme un homme normal*, voilà l'aspect tout neuf d'une banale vérité, si neuf qu'il fait fuir l'homme « normal » et « résonne diaboliquement ». « Je comprends bien que c'est l'humain en moi qui l'a fait fuir ».

Mais, être un homme, qu'est-ce à dire ? Oh ! Il n'est pas question d'être fier, de maintenir orgueilleusement son Honneur, sa Dignité, sa Volonté de rester Maître, toute cette grandeur à majuscules qu'on croit généralement notre gloire. La vertu cornélienne est un sentiment d'homme fort, d' « homme à joues », de responsable, d'important. La révélation d'Antelme ne pouvait être que celle d'un homme qui ne fut *rien*. Il a fait partie en effet des détenus sans importance, de « ceux qui ne savent rien faire », humble catégorie qui comprend « paysans, employés, étudiants, garçons de café, etc... » ; de ceux qu'il appelle « le nombre », qui parlent d'eux-mêmes en disant « on », « ignorants des fondements et des lois de cette société », dégagés de toute responsabilité, jusqu'au bout innocents de tout, jusqu'au bout les *enfants* du camp. Enfantine est leur façon d'essayer de comprendre : « Pourquoi la gymnastique ? Pourquoi les coups ? *Qu'est-ce qu'on a fait ?* ». Enfantins, les secrets

défis à l'égard des maîtres, la rouspétance, le soulagement des « gros-mots », la façon de se consoler de la pire déception par un « On n'y pense plus », l'attente des petites revanches, des menus espoirs : « S'ils ratent le train... » (Il s'agit des SS.), « Ils sont soumis au même coup de sifflet que nous »... « Ils auront l'air con devant le train qui s'en va »... « Ils ne règnent donc que sur nous, une pierre peut les faire tomber... ». Toutes pensées, un peu simplettes, d'enfant et de prolétaire.

Humblement, presque enfantinement aussi, Antelme recueille donc les moindres parcelles qui servent à révéler l'homme en ces misérables déchets humains, gestes « inachevés », batailles « minuscules », évasions « sordides », mais qui fulgurent d'autant plus par leur obstination à être, et sont les modestes pierres d'un humanisme nouveau.

Etre un homme, c'est en premier lieu demeurer capable de sympathie, rester un « frère ». Et cela existe chez ces réprouvés, depuis la « soudaine gentillesse possible de chacun », qu'Antelme note dès le début, au moment où le kommando quitte Buchenwald, jusqu'au partage des dernières miettes pendant la marche forcée de la fin. On peut se bousculer, s'injurier, se marcher dessus, se voler même, cela ne veut rien dire : c'est une lutte de jambes, de hanches, de bouches affamées, d'entrailles déchirées, ce n'est pas de la haine. « Ils s'appellent entre eux camarades parce qu'ils n'ont pas décidé de cette lutte ». On a encore des « manières », on s'excuse quand on bouscule un copain ; on est encore capable de « se regarder pour se regarder et se serrer la main » ; capables de se faire des cadeaux : un bout de pain, quelques graines de soja, un sourire. Et même la haine ne veut rien dire : « haine et injures, distractions de la faim ». C'est dans le dernier cercle de l'enfer qu'Antelme a vu Jacques refuser tout trafic avec un kapo et en mourir, l'interprète Gilbert servir de bouclier à ses camarades, Gaston organiser, en allant parler « de bête de somme à bête de somme », une « séance récréative », l'homme qui chancelle, porter l'homme qui tombe, le vieil Espagnol et son fils, « tous les deux perdant leur âge et se ressemblant », maintenir, malgré l'uniforme pourriture, la vérité du Père, la vérité du Fils.

Car être un homme, c'est aussi et surtout maintenir les différences, meilleure façon, le mot le dit, de faire échec à l'indifférence des « Seigneurs ». « Les SS, qui nous confondent, ne peuvent pas nous amener à nous confondre. Ils ne peuvent pas nous empêcher de *choisir* ». En cela, déporté plus humain que l'auteur lui-même, il ne dut pas y en avoir beaucoup. « Ne pas confondre », ces mots de prolétaire diraient bien son constant souci d'éveil : tel ciel, au-dessus de leur peine, paraît « moins mouvant » que tel autre, tel SS semble « un faux SS », tel regard n'a pas la qualité de tel autre. « On se regarde d'abord » (entre détenus)... « on se laisse regarder » (par les kapos). « On se laisser compter. On les compte aussi ». Mise à part une perte de conscience de quelques jours, vers la fin, il n'a cessé d'observer solitairement, de distinguer, de choisir. D'où cette vision toute en éclairages, en couleurs, en tableaux distincts, où la lumière, la nuit, la nature s'intègrent à l'aventure humaine, où la beauté peut triompher. Il fallait être bien vivant pour voir « rosir », comme le fait Antelme, ce détenu qu'on désigne pour la mort.

Etre un homme, c'est avoir besoin d'être *Soi*. Soi, c'est son nom, qui fait tressaillir, comme collé à la chair. Car, autrement on est « la nuit, la pierre de la figure sans nom ». Soi, c'est sa langue, « inviolable », permanente et ultime forme de l'indépendance et de l'identité ». Soi, c'est son visage, cette « figure éblouissante », qu'on cherche à retrouver « par le sortilège du miroir », un pauvre petit miroir parvenu entre les mains des détenus et pour lequel on fait la queue. Soi, c'est un peu de solitude que, goutte à goutte, on essaye de voler aux SS : aux « chiottes, planque suprême », qui reviennent dans le livre comme un leit-motiv et « sont sans doute ce qui correspond le mieux ici à ce qu'on appelle communément là-bas liberté »; la nuit, ce scandale pour les maîtres, parce qu' « on ne peut rien nous demander »; dans le moindre instant de répit où il faut apprendre à « s'installer ». « Pisser » est une évasion. Rester bras ballants, un peu plus. Mettre les mains dans les poches, geste d'indépendance interdit. On pense au credo de Montaigne : « La plus grande chose du monde est de savoir être à soi ». Mais ici, dans l'abjection, on l'est si petitement, solitairement, pudiquement ! Dérisoire, toute philosophie, dérisoire même pour quelques-uns, l'histoire du Christ. Il faut, comme Antelme, avoir dû crier « Je suis de la merde » pour que, se maintenant homme, on puisse se découvrir comme « une valeur sacrée », qui « prend en importance la place de Dieu ».

Mais se maintenir soi, être un homme, c'est en définitive souffrir plus que tout autre être, justement parce qu'on veut « être ». Toute la dualité, tout le drame propres à l'humain se trouvent ici présents. Parce qu'on est homme, on peut s'évader par l'espoir, le souvenir, la « fête des images », les hallucinations surgies d'un seul mot : « la mer ! ! ! ». Mais parce qu'on est homme aussi, il faut s'interdire ces tentantes ivresses pour tenir, se faire lisse, terne, se taire, refouler « l'enfer de la mémoire », doser les joies les plus infimes, se faire aussi chose que possible. Mais qu'on soit « choses », c'est ce que veut le SS ! Il ne faut pas se laisser nier, il faut briser l'anonymat, faire craquer l'engourdissement, réveiller volontairement la souffrance, physique et morale. Même au plus bas, on est soi-même à la seule garde de soi-même. C'est à soi de savoir s'il vaut mieux trafiquer pour vivre, s'il vaut mieux conserver pour le soir un petit bout de pain du matin, s'il vaut mieux se délecter en le grillant, ou refuser de courir le risque d'une trop grande volupté. A soi seul de savoir si l'avenir est encore possible, et, en ce cas, éviter les griseries pour conserver la volonté de vivre; ou si la mort a triomphé, auquel cas il est préférable de s'ensorceler de ses rêves. « On découvre qu'on peut s'abandonner soi-même comme on ne l'aurait jamais imaginé possible avant ». C'est découvrir en même temps qu'on repose entre ses propres mains, et cela, malgré l'innocence.

C'est pourquoi, bien qu'ils soient « sordides », on peut certes, affirmer avec l'auteur : « Ces hommes ne s'abaissent pas »: Dépositaires d'une connaissance « infinie, intransmissible », ils sont sacrés. Ceux qui refusent de les connaître, qui préfèrent n'y plus penser, c'est un Evangile qu'ils refusent. Il est vrai que la plupart des lecteurs sont des « hommes à joues », des « forts ». « Suave mari magno... », cet autre humanisme d'antan sonnait plus délicatement. Mais n'oublions pas qu'il existe encore de ces hommes qui ne sont *rien*, qu'un « nombre » anonyme, et

qui pourtant portent tout l'homme. Les ignorer, c'est se faire complice des « Seigneurs ». Hommes à joues, nous crie Antelme « *il faut que vous soyez plus humains que nous* ». Mais cela semble difficile...

ANNE BLANCHARD.

●

HISTOIRE DE LA LITTERATURE FRANÇAISE. Du symbolisme à nos jours. Tome I, 1885-1914. Tome II, 1915-1940, par HENRI CLOUARD (*Albin Michel*).

Une drôle d'histoire, en vérité ! qui, si elle n'apporte qu'une vue déformée et lacunaire de la période littéraire envisagée, a du moins l'avantage de nous offrir un portrait sur mesure de son inestimable auteur.

Il convient de dénoncer sans attendre la malhonnêteté foncière d'un tel ouvrage, qui risque d'avoir l'audience d'un grand public curieux de s'instruire et que le titre aura alléché.

Que M. Clouard écrive mal, qu'il préfère des jugements aussi faux que péremptoires, qu'il témoigne de parti-pris consolidés de longue main, serait trop peu dire. Sa mauvaise foi évidente quand il aborde ses auteurs détestés, se double d'une absence totale de conscience professionnelle. M. Clouard parle sans pudeur de ce qu'il n'a jamais lu. On le prend maintes fois la main dans le sac. Encore heureux quand il puise sa documentation dans les coupures de l'Argus de la Presse. Plus souvent, il lui arrive d'exécuter un ouvrage qu'il n'a connu évidemment que par le catalogue des maisons d'édition.

Son livre est plein d'omissions scandaleuses qui prouvent, ou l'ignorance profonde de l'individu, ou son hypocrisie. C'est ainsi que dans un ouvrage qui compte près de quatorze cents pages et qui prétend envisager la période 1885-1940 (et au-delà, puisqu'il parle de Sartre et Camus), *Charles Cros* n'est pas étudié, alors qu'y trouvent place ses contemporains *Rimbaud, Lautréamont, Laforgue, Villiers, etc...* Et pourquoi pas *Bruant,* puisqu'il y a *Rictus* ? De même *Raymond Roussel* est résolument ignoré. Et *Jacques Prévert* ! Pour d'autres, M. Clouard consent *à les citer une fois,* sans un mot de commentaire : *Jules Vallès, J. Richepin, B. Perret, P. Morhange, André Gaillard, A. Artaud, Tristan Tzara, P.-A. Birot, Boschère, René Char,* etc...

Peut-être penserez-vous, notre « historien manquait-il de place ? Il en trouve, hélas ! pour parler — et souvent d'abondance — de MM. et Mmes André Payer, Sully Peyre, Violette Rieder, Amélie Murat, Hugues Fourras, G. Day ! Gens d'importance comme l'on voit.

Veut-on juger seulement *quantitativement,* comme chez l'épicier dont M. Clouard s'inspire ? Le *surréalisme* a, en tout et pour tout, droit à dix pages (et quelles pages !). A M. *Jules Romains,* par contre, cité vingt fois, dix-huit pages bien tassées. Eluard, une page, contre quatre à Rostand. Six lignes pour *René Crevel,* cinq pour *Joe Bousquet* (*son inspiration de symbolisme très* XIXe *siècle !*), sept à *Desnos.* Mais deux pages à

Constantin-Weyer, trois à *Henri Béraud*, seize à *François Mauriac*. Et M. Clouard trouve autant à dire sur *Maurice Fombeure* que sur *Reverdy* (17 lignes). Je m'arrête. Un tel compte rendu voudrait être écrit en points d'exclamation. Mais M. Clouard ose dire dans sa préface :

« *Ce livre-ci a la fierté de n'apporter aucun parti-pris, d'aucune sorte, pas l'ombre d'esprit partisan* ».

C'est pousser le cynisme ou l'inconscience un peu trop loin.

Il faut croire que l'auteur apporte à se juger autant de clairvoyance que pour juger les autres. Hormis le cas d'écrivains consacrés pour lesquels il se contente de reprendre ce qui court les rues à leur propos, ses appréciations littéraires sont d'un cuistre fourvoyé. En voici quelques exemples :

Apollinaire : « ... Son acharnement à étendre les ailes d'une inspiration qui manquait de puissance imaginative ».

Saint-Pol Roux : « ... Ce n'est plus aujourd'hui qu'un cimetière de vocables ».

Germain Nouveau : « Ne grossissons pas l'importance d'une œuvre qui dort dans l'ombre de *Sagesse* ».

Cendrars : « ... a écrit des poèmes de circonstance (du monde entier)... l'assez morne litanie de ses poèmes... Un tel art ne crée pas, il enregistre ».

Mallarmé : « ... a la poésie fragile et faible comme une femme ».

Aragon : « Tout cela, récits, personnages, intentions, manque d'épaisseur et de poids ».

De *Pierre Reverdy*, M. Clouard (qui l'appelle un poète cubiste !) ne connaît qu'un seul livre : *Risques et Périls* (1930). Pour lui, *Les Vases Communicants* et *Point-du-Jour*, de Breton, sont des poèmes. Et *Arcane 17* « un pot-pourri de rêveries engagées dans l'actualité », du « journalisme rédigé en rebus » !

N'insistons pas ! L'ignorance et le pédantisme de M. Clouard se doublent, du reste, d'une vulgarité morale à toute épreuve. En maint endroit, il fait preuve de bassesse et de flagornerie à l'égard de personnages dont il espère obtenir les complaisances. Il flatte ici, avec autant de zèle qu'il insulte ailleurs. Son âme est d'un bon valet.

L'ouvrage de M. Clouard est un parfait exemple de ce qu'on pourrait appeler les abus de pouvoir de la critique. Et l'incompétence du juge serait drôle s'il n'y avait là une tentative systématique de déconsidérer toute une part de notre littérature. Ce fatras, mi-scolaire, mi-fantaisiste, produit du pillage des manuels et de l'information la plus superficielle, bourré de lacunes, de déficiences, d'incompréhensions et charriant de lourdes prétentions de style, est à la mesure de son auteur.

Je crois me souvenir, pourtant, que le tome premier obtint naguère un prix, et non des moindres. Cela juge les prix littéraires.

LUC DECAUNES.

A LA RECHERCHE DE MARCEL PROUST, par ANDRÉ MAUROIS (*Hachette*).

Les recherches d'André Maurois ne le portent pas plus loin que ce qu'on connaissait de Proust et ne nous apprennent rien de bien neuf sur une œuvre qui a déjà fait l'objet de tant de gloses qu'on aime mieux, quelquefois, les oublier pour retrouver le texte dans sa fraîcheur. Maurois n'élargit pas Proust et n'ouvre aucune perspective nouvelle. Du moins, ne prétend-il pas le faire et brode-t-il des variations agréables, bien que souvent superficielles, sur des thèmes connus. Que Proust ait écrit son livre pour retrouver « le monde magique de son enfance », qu'il ait pu le commencer au moment seulement où cette enfance venait de se perdre (par la mort de ses parents) et après avoir passé par l'épreuve des passions tristes — (Maurois, bien que discret et de bonne compagnie, ne dissimule rien de l'emprise sur Proust de l'inversion sexuelle), et qu'il ait retrouvé ce monde de l'enfance par le truchement de l'œuvre d'art, voilà qui est bien certain, mais qui ne contient pas toute la signification du *Temps perdu*. Voilà qui, en tout cas, paraît avoir déjà été dit. Mais qui, si l'on s'en tenait là, réduirait l'œuvre d'art, et celle de Proust, à une simple lanterne magique ou à une pipe d'opium.

Il reste que ce livre, facile à consulter, dessine un portrait suffisamment vivant de Marcel pour qu'on soit ému par le récit des mois d'agonie passés entre Céleste Albaret et un quelconque Prisonnier, de cet ascète qui eut quelque chose de néronien. Que Proust ait été un sado-masochiste ou une espèce de saint — l'un n'empêche pas l'autre, dira-t-on : cela a moins d'importance que la *donnée* qu'est désormais la *Recherche du Temps Perdu*.

A qui voudra posséder un résumé commode et clair des relations de l'œuvre proustienne avec le monde extérieur, le livre d'André Maurois sera d'une utilité certaine. Il a aussi le mérite de donner quelques éclaircissements sur les divers états du roman, de dévoiler ou de répéter quelques anecdotes caractéristiques et de livrer quelques fragments inédits des *Cahiers* de Proust et de lettres, toujours passionnants et souvent admirables, si bien qu'on attend avec impatience leur publication totale.

J. T.

●

LE LOTISSEMENT DU CIEL, par BLAISE CENDRARS (*Ed. Denoël*).

Il m'est arrivé, en lisant ce livre, une singulière mésaventure : je me suis un peu ennuyé. C'est bien, je crois, la première fois que cela m'arrive avec Cendrars. Ce diable d'homme a une façon de parler de tout à propos de n'importe quoi qui vous saisit aux tripes et vous contraint à le suivre par les chemins les plus inattendus, vers les régions humaines les moins conciliables avec votre propre nature. Inutile, avec lui, d'essayer d'y regarder à deux fois. La vie vous vient en pleine poitrine avec la brutalité d'un bélier.

Eh bien ! cette fois, je n'ai pas marché à fond, je me suis même dérobé. Il y a, dans le *Lotissement du Ciel,* un beau titre ouvert sur les espaces verticaux — quelques cent cinquante pages, consacrées aux phénomènes de *lévitation* et, en particulier, à la vie d'un certain saint Joseph de Cupertino, spécialiste de l'extase aérienne qui vécut en Italie au dix-septième siècle et dont Cendrars ferait volontiers « *le nouveau patron de l'aviation* ». Soit que je reste imperméable à cette sorte d'histoires, soit que je sois éminemment dépourvu de cette curiosité forcenée dont témoigne Cendrars à l'égard de tout ce qui est humain et surhumain, le fait est que j'ai dû renoncer à poursuivre une lecture dont la vanité me paraissait de plus en plus évidente. Quelques souvenirs d'un intérêt objectif discutable, une masse accablante de citations, dont certaines en latin, une méditation mystique par intérim ! Le nom de Cendrars au bas de ces pages ne suffit pas à leur donner de l'intérêt.

La troisième partie du livre, cette « Rhapsodie de la nuit », que l'auteur intitule *La Tour Eiffel sidérale,* réveille heureusement notre enthousiasme. Là j'ai retrouvé dans sa plénitude le Cendrars magnifique et tonitruant de qui la verve et la vitalité font de l'*Homme foudroyé,* de *La Main Coupée* et de *Bourlinguer,* des livres inoubliables. Dans une espèce de ballet fantasque auquel une Tour Eiffel légendaire sert à la fois de décor et de meneur de jeu, le poète fait tourbillonner, au rythme de sa mémoire, des ombres célèbres ou curieuses et les figures lointaines de ces constellations qu'il décrivit jadis dans un livre aujourd'hui à peu près introuvable : l'*Eubage — Voyage aux antipodes de l'unité.* Au passage, coups de griffe et coups de chapeau, distribués avec cette insolence désinvolte qui se nourrit d'orgueil et de scepticisme, d'amour de la vie et de haine des théories (1).

L. D.

●

LA SCIENCE DE LA LOGIQUE, par HEGEL, traduit par V. JANKÉLEVITCH (*Aubier, 1949*).

Les éditions Aubier ont fait œuvre utile en nous donnant une traduction de la *Science de la Logique.* Cette œuvre considérable — elle constitue la clé du système Hégélien — n'avait pas été rééditée chez nous depuis la traduction (défectueuse et fragmentaire) de Véra, en 1859. Au moment où le renouveau Hégélien a déjà suscité la traduction de la majeure partie des œuvres de Hegel — sauf toutefois l'*Encyclopédie* — il s'imposait de nous donner la « Grande Logique ».

Parue entre 1812 et 1816, élaborée à l'apogée de l'entreprise Napoléonienne, cette œuvre « réalise » étroitement son époque. Elle naît juste après la Révolution française, au moment où l'Empire, le Code Civil, le Concordat apparaissent comme le symbole de l'Ordre rétabli, de la puissance totale de la bour-

---

(1) *Il n'y a pas de vérité,* dit Cendrars, *sinon la vie absurde qui remue ses oreilles d'âne.* Cela, parfois, l'entraîne un peu trop loin, à mon goût, vers des affirmations qui frisent paradoxalement le dogmatisme.

geoisie. Le siècle se prête aux bilans : que reste-t-il de la pensée philosophique après les matérialistes du XVIIIe siècle ? De la science traditionnelle après Newton ? De la monarchie classique après Quatre-vingt treize ? L'hégélianisme, système totalement élaboré, construction fermée parce que prétendant apporter le dernier mot à toutes les discussions, la solution à tous les problèmes, est comme une représentation spirituelle du bonapartisme ou du despotisme bureaucratique prussien.

Venant après la *Phénoménologie* et avant l'*Encyclopédie*, la la *Logique* est un moment décisif de la pensée hégélienne et l'on se souviendra que Hégel la place à la base même de tout son système, puisque aussi bien, c'est dans ce texte qu'il ouvre une voie nouvelle à la connaissance humaine en y exposant la logique de la contradiction, la logique dialectique.

Il n'est plus permis, aujourd'hui, d'ignorer Hegel, dont A. Kojève rappelait qu'il se situe « aux sources du marxisme et de l'existentialisme ». Nul texte mieux que la *Logique* ne nous introduira auprès de Hegel, d'autant que l'excellente traduction de V. Jankélevitch, claire, fidèle, prouve magnifiquement que la langue philosophique française est capable d'exprimer les plus subtiles nuances de la pensée dialectique.

Une seule critique : l'ouvrage gagnerait à s'accompagner d'une introduction historique et de notes.

JEAN VARENNE.

●

LA DIALECTIQUE, par PAUL FOULQUIÉ (*Presses Universitaires de France, 1949*).

L'excellente collection « Que sais-je ? » s'enrichit d'un volume d'actualité : un ouvrage sur la Dialectique. Nous aurions aimé qu'il fut ainsi construit : deux parties, l'une historique nous décrivant la formation de l'esprit dialectique se forgeant d'Héraclite à Marx en passant par Platon et Hegel, s'enrichissant progressivement jusqu'à son plein épanouissement, l'autre nous exposant ce qu'est actuellement la dialectique, ce qu'elle nous apporte, son rôle en logique, en philosophie, dans les sciences et dans les techniques.

L'ouvrage est, malheureusement, tout autre. A la lecture on se rend vite compte que M. Foulquié méprise la dialectique. Pendant quarante pages, il nous la décrit comme un jeu de l'esprit chez les Anciens et au Moyen Age ; vingt pages lui suffisent pour liquider Héraclite, Plotin, Maître Eckhart, Hegel et Marx ; et, pour finir, il nous entretient gravement d'une curieuse « science dialoguée », élaborée par Bachelard et soutenue par la très confidentielle revue *Dialectica*. En conclusion, la dialectique « n'est pas une méthode, mais un dynamisme de la pensée ».

Ceci est, sans doute, l'opinion personnelle de M. Foulquié ; pourtant, il eût été préférable — ne serait-ce que pour respecter la formule encyclopédique de la collection — que M. Foulquié s'effaçât davantage derrière son sujet et nous donnât un exposé plus objectif de la question.

JEAN VARENNE.

L'ART NON-FIGURATIF NON-OBJECTIF, par AUGUSTE HERBIN (*Lydia Conti*).

Voici un livre qui vient à son heure, qui est d'actualité, et qui apporte dans la toujours rebondissante querelle des « Anciens et des Modernes » — qui est maintenant celle du « figuratif et du non-figuratif » — une contribution importante.

Le livre est écrit par un homme qui a pratiqué toute sa vie le difficile et ingrat métier de peintre « non-objectif », et dont la probité intellectuelle et artisanale, est reconnue de tous. Par ailleurs, l'ouvrage est édité avec soin par l'animatrice de l'art parisien abstrait : Lydia Conti.

M. Peissi, qui préface le volume, met l'accent avec justesse, sur ce que *doit* l'art non-figuratif à Van Gogh : la redécouverte spirituelle du pouvoir libérateur de la couleur.

Bien entendu, il faut préciser qu'il ne peut s'agir que de la couleur discontinue, cernée, cadencée, rythmée, dansée, telle que la voulait à la fois, mystiquement et physiquement Van Gogh. Voilà le lien qui rattache Vincent à l'art non-figuratif, et qui le rattache plus étroitement, peut-être, que Cézanne. En effet, si Cézanne avait pressenti, de façon géniale, le redressement et la translation des plans colorés (ce qui allait aboutir à l'éclatement de l'image descriptive) en fait, il était resté fidèle au volume, forme et aboutissant *suprême* de l'art figuratif ; ce volume, que Giotto avait réintroduit dans la peinture, dès la pré-Renaissance, et que l'on retrouve toujours, soit à la naissance, soit à la mort d'un cycle. « De la sphère au cube et du cube à la sphère », voilà l'itinéraire traditionnel de toute plastique, et voilà le circuit révélateur, de la jeunesse ou de la vieillesse d'une forme. Ceci nous aidera à comprendre ce qu'a été « le cubisme », signe éclatant de la *fin* d'un cycle et signe non moins éclatant d'un *nouveau* cycle ascendant, d'un cycle reprenant le chemin du « cube à la sphère », c'est-à-dire le chemin de la matière à l'esprit.

Pour épuiser cette question, disons que pour une nature aussi foncièrement altruiste et humanitaire que celle de Van Gogh, il ne pouvait être question de s'intéresser au volume, manifestation la plus concrète de la réalité, et de la possession.

Abordons maintenant le problème fondamental de la peinture de notre temps, qui est celui-ci : le peintre, s'étant coupé volontairement du monde extérieur, se trouve désormais isolé devant la toile. On comprend que beaucoup aient le vertige devant la responsabilité énorme de tout *créer*, de tout inventer, de tout tirer d'eux-mêmes ! C'est pour combattre cette angoisse réelle des jeunes peintres qu'Herbin a écrit ce livre. Il y a plus d'un quart de siècle, Albert Gleizes, dans le même but et pour répondre à la même angoisse, avait proposé à la nouvelle génération, une base solide de départ : l'étude exclusive du « schème » non-figuratif, moteur de toute image plastique : « La translation et la rotation du plan ». Pendant vingt ans, Gleizes a conseillé le retour à l'art mural, la nécessité du travail en commun, le retour à un métier simple et pur, la nécessité d'abandonner la

figuration pour pouvoir éviter la déformation, le retour au sens traditionnel de l'œuvre d'art ayant une fonction et un but, et l'étude indispensable de la tradition non-figurative (St Savin, etc.). Le seul tort de Gleizes fut d'avoir raison trop tôt.

Que propose, en 1949, Herbin ?

Pour Herbin, la couleur étant le terrain providentiel du peintre, c'est sur ce terrain « technique » que la question doit se poser et doit se résoudre. Le livre situe ce qu'est « la couleur », dénombre ses richesses et cherche à établir les *équivalences* possibles de son clavier. Herbin parle un peu de la couleur comme Bachelard parle des substances pré-natales de l'imagination littéraire : l'eau, la terre, le feu. Mais regardons comment le peintre opère. Herbin construit son tableau non-figuratif, *au départ,* sur les lettres de l'alphabet. Il prend par exemple le mot « Christ » comme thème. On feuillette la théorie et l'on trouve que la lettre *C* a pour équivalence la couleur *rouge-foncé,* et que sa forme doit être une combinaison *sphérique* et *quadrangulaire,* et ainsi de suite pour les autres lettres. J'oubliais de dire que la lettre *C* a la *sonorité do sol.*

Herbin, est contre la tradition, mais ceci n'empêche pas « sa théorie d'équivalences » d'être fort traditionnelle, puisqu'elle revendique l'autorité d'Aristote, de Bach, de Goethe, et même celle du fameux « clavier oculaire », du R. P. Castel (1728). Les recherches d'équivalence entre couleurs et sons, sont vieilles comme le monde, et leur base scientifique des plus contestée. Ce qui paraît plus neuf et plus utile, c'est d'avoir recherché la forme type que semble devoir affectionner chaque couleur. Herbin, dit excellemment « qu'il faut avant tout considérer les limites et les moyens propres à chaque art ». Toutefois, sa théorie didactique, qui tente courageusement une vaste synthèse humaniste de la Trinité « couleur, forme, son » et de la dualité philosophique « lumière-ténèbres », peut sembler déborder les limites de la peinture. *A son actif,* on est obligé de reconnaître que la non-figuration est respectée intégralement, et qu'il n'y a pas de « démarches en zigzags autour de l'objet », pas plus que de poussée irrésistible d'apparition figurative, telle qu'il peut s'en produire dans « la translation et rotation » de Gleizes.

Au passif, par contre, il faut inscrire l'impression nette d'immobilité statique que donne le tableau autothésique. Le tableau reste gouverné par les lois de la géométrie plane, découpée dans l'espace.

Je pense, pour ma part, que l'avenir de la peinture ne peut être un avenir de géométrie, mais bien au contraire, un avenir soumis aux lois d'enchaînement et de nombres, aux lois d'échange et de compénétration, c'est-à-dire, aux lois de croissance organique d'une forme gravitant autour d'un noyau-lumière.

WALTER FIRPO.

CAHIERS D'ART, numéro 1 de 1949.

Nous avons, en son temps, signalé avec enthousiasme le numéro de « *Cahiers d'Art* » de 1947, qui renfermait une réunion vraiment unique de textes poétiques de l'Egypte Ancienne, constituant à l'heure actuelle leur seul ensemble représentatif et accessible en librairie, les ouvrages déjà anciens de traductions étant plus ou moins tous épuisés. Mais Christian Zervos, et nous lui en devons gratitude, poursuit son anthologie des sources poétiques. Il nous livre, dans le numéro 1949 de *Cahiers d'Art,* un très bel ensemble de textes poétiques sumériens, illustré de documents photographiques d'une haute qualité. Si l'ensemble est moins complet que celui consacré à l'Egypte, c'est qu'il est extrait d'un ouvrage en préparation, de MM. E. Lambert et J. Tournay, à paraître aux éditions *Cahiers d'Art.* Voilà un livre qui comblera une des lacunes les plus graves de l'édition française. Il n'est pas, en effet, admissible que la littérature de la Mésopotamie, comme celle de l'Egypte, soit réservée, ou presque, à l'érudition, alors qu'à l'étranger, le public lettré peut facilement se procurer la meilleure documentation sur la question. Essayons, puisque l'occasion s'en présente, de faire le point. Je signale d'abord, presque pour mémoire, les livres épuisés, quasiment introuvables : le « Poème sumérien du paradis, du déluge et de la chute de l'homme », traduit par S. Langdon (Leroux, 1919), le « Choix de textes religieux assyriens », par V. Scheil (Leroux, 1897), les « Textes religieux assyriens et babyloniens », trad. F. Martin (Bouillon, 1900), les « Inscriptions de Sumer et d'Akkad », traduct. par F. Thureau-Dangin (Leroux, 1905). On peut encore trouver les textes de Ras Shamra publiés dans les divers volumes de la mission dirigée par C. Schaeffer (notamment le « Poème de la déesse Anat », Geuthner, 1938) : le « Poème babylonien de la création » trad. par R. Labat (Maisonneuve, 1935) ; la « Littérature des Babyloniens et des Assyriens », par Charles-F. Jean (Geuthner, 1924). Et on trouvera avec facilité les ouvrages remarquables du Docteur Contenau : le « Poème de l'épopée de Gilgamesh » (artisan du Livre, 1939) et les textes intéressants cités dans « Le déluge babylonien » et « La magie chez les Assyriens et les Babyloniens » (Bibl. Histor. Payot, 1941 et 1947).

Ainsi, une anthologie de textes mésopotamiens aisément praticable est une nécessité pour l'esprit comme pour l'érudition. Le mérite en est à Christian Zervos. Les textes publiés par M. Lambert dans *Cahiers d'Art* sont tous de premier ordre. On remarque seulement que ses traductions s'écartent assez souvent, sinon s'opposent, à celles de MM. Thureau-Dangin et Conténau, dont, par ailleurs, elles paraissent s'inspirer. J'imagine que, dans le volume à paraître, il citera ses sources et donnera un appareil critique même sommaire permettant au lecteur de juger, chaque fois qu'il s'écartera d'auteurs aussi considérables que ceux que je viens de citer. De même, on y trouvera sans doute, des explications sur les lacunes des tablettes babyloniennes, respectées par les autres traducteurs et qui ont disparu des traductions toutes d'une traite de M. Lambert. Quoiqu'il en soit, les soixante et dix pages qui composent la majeure partie de *Cahiers d'Art* sont d'un intérêt extraordinaire et résonnent au fond même de notre sensibilité moderne.

PIERRE GUERRE.

CONFESSIONS D'UN AUTEUR DRAMATIQUE, par H.-R. LENORMAND (*Albin Michel,* 1949).

Deux thèmes — j'allais dire deux élans vitaux — s'impriment sur la vie apparemment mouvementée quoique parfaitement cohérente de M. Lenormand : l'érotisme de l'homme et la mythomanie du dramaturge. Mais l'un est si intimement, si inextricablement uni à l'autre — non seulement parce que les « expériences » de l'homme ont constamment nourri son monde dramatique, mais encore parce que l'être y a, semble-t-il, rencontré un accomplissement, une délivrance à laquelle la vie littéraire n'a pas suffi — l'un est si totalement conditionné par l'autre que l'œuvre même apparaît soudain comme le témoignage d'une personnalité humaine autant et presque plus que comme l'expression d'un tempérament littéraire.

Qu'il ait cherché à travers les joies et les misères de l'érotisme à surprendre certains aspects de l'énigme humaine, comme fit dans une province toute voisine, Charles Baudelaire, on peut y voir l'avantage d'une exploration immédiate, non truquée, non « littéraire » ou cérébrale, à la seule condition qu'il soit bien entendu que ce n'est pas l'unique voie possible et qu'on ne ramène pas toutes les réactions de l'être à la vie végétative : la prudence de M. Lenormand à l'égard du freudisme ne lève peut-être pas tous mes scrupules; mais je le soupçonne aisément de s'être laissé entraîner par un système, une commodité involontaire et d'avoir, par un besoin de clarté qu'il ressent jusqu'à l'obsession et une sorte de « dandysme » inavoué, fait la part trop belle à une tendance prévalente.

Nous n'en voudrions pour preuve que cette cruauté qu'il s'attribue complaisamment avec une humilité et une insistance un peu bien appuyées : en fait, elle est singulièrement compensée par la bienveillance avec laquelle il juge en fait les autres. Peut-être n'est-ce point seulement par timidité ou bravade, qu'il excuse plus qu'il n'accuse, mais en fonction d'une instabilité, d'un équilibre constamment menacé et qui se maintient par des décharges nerveuses où la violence marque des points. Car l'attrait qu'exerce sur cet esprit toute espèce de névrose (c'est l'une des révélations de ces *Confessions*) n'est pas sans ressembler à l'obsession du malade qui s'ignore. Telle page de ses Nouvelles, telles scènes de ses pièces recréent si exactement les ambiances pathologiques qu'il est presque impossible de les attribuer à une simple intuition.

Par delà le document psychologique, ce livre est émaillé de chroniques, d'histoire littéraire et de « petite histoire »; tableaux saisissants et pittoresques de milieux artistiques ou interlopes, diplomatiques ou mondains; longs périples dans des pays proches : Suisse, Hollande, Grande-Bretagne; ou lointains : Proche-Orient, Afrique du Nord, où s'attarde le souvenir complaisant de cet infatigable voyageur. Des épisodes émouvants de la vie des grands aînés ou burlesques des marchands du temple, des scènes picaresques, telle l'ébouriffante « campagne » cinématographique dans le Sud-Algérien où une vraie tempête de sable mit en fuite les cinéastes venus tourner *Le Simoun*;

tout un monde frémissant d'hommes et de fantoches que l'auteur considère avec le sourire de la désillusion et que l'on quitte trop brusquement sans croire à l'achèvement d'une aventure humaine et littéraire qui en fait, se poursuit sous nos yeux.

PAUL ARNOLD.

●

NOTRE STENDHAL, par JEAN DAVRAY (*A. Michel, éditeur*).

Stendhal, vu par Jean Davray n'est pas le romantique et le tendre, mais l'homme malheureux souffrant de son aspect physique, ambitieux, égoïste. Cruel, le mot semble forcé, cynique conviendrait mieux. C'est bien la vie d'un fils du XVIIIe siècle que l'auteur a suivie, d'une vie agitée de cyclones amoureux et intellectuels. Ce portrait, rose et noir, aura sa place dans la bibliothèque de tout stendhalien.

A. B. D.

●

SOCIOLOGIE GENERALE, par E. DUPREEL (*P. U. F.*).

Dois-je l'avouer ? Il y a quelques années, je lisais avec une certaine faveur les ouvrages du philosophe belge. Ses leçons sur les valeurs m'avaient paru profitables. Hélas, trois fois hélas, M. Depreel s'attaque aujourd'hui à la structure de la Société et c'est le triomphe de la platitude et de la pensée dirigée — par le matérialisme mercantile. Et tous les artifices de vocabulaire de M. Dupreel ne peuvent rien contre un monde bien réel.

A. B. D.

●

LE CONFORT INTELLECTUEL, par MARCEL AYMÉ (*Flammarion*).

La diatribe est amusante à lire mais effleure à peine un problème que Jean Paulhan avait attaqué sous un autre angle. Il s'agit ici de valeurs esthétiques intimement liées à des valeurs morales, aussi confort *intellectuel* me paraît employé à contre-sens. Il est vrai que l'abus du mot *intellectuel,* sur tous les plans et dans tous les domaines, excuse M. Aymé. Une réaction brutale vers la simplicité et la clarté avec le désir de ne pas trop expliquer ce qui demeure obscur, et, en fin de compte, de ne pas trop comprendre aurait comme conséquence d'engager à trop peu comprendre.

A. B. D.

CHARLES DU BOS ET NOUS

CHARLES DU BOS

« Les individus uniques s'en vont ». Il me l'avait écrit lors de la mort d'un de ses amis. Cela vaut pour lui-même. Bilingue à un degré bien rare, lecteur d'au moins quatre langues, et lecteur des plus aiguisés et des plus pénétrants, honnête homme dans les lettres et dans la vie, ami des plus fidèles, compréhensif et sévère.

Son accueil, sa conversation, son style — je les sens dans ses essais, en circulant à travers les pages du Journal.

Les individus sont irremplaçables. Pourtant, leurs fonctions quelquefois, se transmettent, se continuent. Mais qui saurait continuer celle de Du Bos ?

Le concept de littérature a complètement changé, en France peut-être moins cependant qu'ailleurs. Les résultats de ce procès ne pourront se manifester à l'époque que nous vivons — alors que les désavantages et les pertes en sont déjà évidents. Les écrits de notre ami ne sont pas faits pour les illettrés, dont le nom est Légion. Ils sont faits pour ceux qui savent lire. Mais qui lira comme il savait le faire ?

Il a sa place, une place très spéciale, dans une longue lignée de moralistes et de critiques français. Très français et très individuel, il était parti, comme beaucoup de ses contemporains, de l'évaluation des arts. Il a abouti à un centre de vie.

Ceux qui ne l'ont pas connu et n'ont pu l'aimer trouveront dans ses œuvres ce don qui était le sien : celui de déceler le cœur, de se placer au centre. Ce dosage qui lui était particulier de haute sociabilité et de solitude, d'une solitude imposée aux individus authentiques, et qui est leur dû.

HERBERT STEINER.

CHARLES DU BOS
ET LES DERNIERS EUROPÉENS

On ose à peine parler encore de l'Europe, maintenant. C'est autour de l'idée européenne que le monde a essayé de se construire, après la précédente guerre, et justement parce que cette idée européenne n'était ni assez claire, ni assez généreuse, chez les hommes qui avaient la responsabilité de ces constructions, l'édifice est resté lamentablement inachevé, exposé de nouveau à toutes les tempêtes. Aujourd'hui, l'Europe est moins encore qu'à cette époque-là une unité, puisqu'elle n'est plus qu'un double champ d'influences ouvert aux autres continents. On peut dire que le consentement unanime distribue aujourd'hui l'Europe entre deux états antagonistes, de même que la bulle d'Alexandre VI partageait le nouveau monde entre l'Espagne et le Portugal.

Après 1919, les meilleurs esprits de tous les pays ont pensé l'Europe et, dans la mesure où ils le pouvaient, ils ont travaillé à la faire. Il convient de remarquer à cette occasion que ceux dont l'action a été la plus féconde, j'entends sur le plan spirituel et non sur le plan immédiatement politique, ce furent des poètes, non des hommes d'Etat. Et parmi ceux dont toute la vie, toute l'œuvre tendent vers cette unité européenne, vers cette fraternité humaniste, comparable à celle qui régna à la Renaissance, je trouve au premier rang Charles Du Bos.

Pour Charles Du Bos, en effet, tout ce qui rapprochait, tout ce qui unissait, était bon. Mauvais, l'esprit de division, de discorde, qui naît de la sottise, de l'égoïsme, de l'orgueil. Je ne crois pas qu'il y ait eu, à notre époque, beaucoup d'hommes qui possédassent à un égal degré cette vertu de communion, qui était un des éléments les plus profonds de sa personnalité, un des aspects les plus émouvants et les plus féconds de ses ouvrages. Avec une égale générosité d'esprit et de cœur, il est demeuré *ouvert*. Aucune considération ne l'empêchait d'accéder à tout ce qui repré-

sentait vérité et beauté. Il se donnait aux choses, et aux êtres avec cette même vertu d'élan qui le portait vers un grand livre inconnu ou peu connu des autres, et que lui-même avait lu, et connaissait. Car il connaissait tout ; j'entends tout ce qui mérite d'être connu, car cette bienveillance envers les hommes et les livres ne s'est jamais égarée. Guidé par le sens critique le plus lucide, et le plus strict — le plus large aussi —, il ne communiait qu'avec les grandes œuvres, mais il n'y a pas une de ces grandes œuvres qu'il ait ignorée, et quand il l'admirait, quand il l'aimait, admiration et amour s'appliquaient exactement aux qualités les plus profondes, les plus secrètes, qui commandent l'acquiescement.

Quel merveilleux critique nous avons perdu ! Je crois que s'il était encore parmi nous, il mettrait au point toutes les valeurs confuses et égarées, il nous aiderait à voir clair dans le bouleversement des idées et des tendances, il discriminerait avec une sûre clairvoyance le durable et l'essentiel. Justement parce que la critique pour lui était œuvre d'amour, parce qu'il n'a jamais fait un *éreintement,* comme tant d'autres les font, par sottise, par envie, par ignorance, et parce qu'il écoutait, en jugeant un livre, la « réponse » que ce livre avait suscitée en lui-même, il possédait cette vertu suprême, qui substitue à l'œuvre d'encensement ou de démolition, la calme — et en même temps passionnée — mise à sa place de quelque chose.

Toute son œuvre est une œuvre de passion ; le ton même de ses *Approximations,* de son *Journal,* nous fait entendre cette ardeur de sympathie. Il était au delà même de l'impartialité. Je veux dire que son goût de l'excellent et de l'exquis le portait vers les œuvres qui en étaient illuminées avec cette adhésion sans réserve, qui ne l'a jamais égaré. Si l'on composait un index des noms cités dans le *Journal* et les *Approximations,* je suis certain qu'aucun des grands noms de notre temps n'y manquerait.

Cette lucidité critique était véritablement efficace en lui, car elle était, en somme, le produit de l'instinct, tout autant et peut-être même plus encore que le produit de la culture. Elle résultait d'une sorte d'intuition, de divination, que l'analyse confirmait ensuite, et explicitait, mais qui, tout d'abord, avait été élan. Cette vertu d'élan qu'il conserva jusqu'à ses derniers moments, ne l'a jamais trompé, car elle était enracinée, chez lui dans une sorte de nécessité biologique, nécessité de communion, besoin de ne faire qu'un avec l'objet de l'admiration et de l'amour. La discussion, le raisonnement venaient ensuite étayer les raisons du cœur, les raisons de l'instinct. Mais, cela est très important, et très caractéristique de Charles Du Bos, la culture n'était pas quelque chose d'extérieur, de surajouté, quelque

chose qui aurait pu ne pas être; elle constituait, tramée avec son instinct, le tissu le plus intérieur et le plus nécessaire de l'être.

Peu d'hommes ont eu à un égal degré, le sens de l'amitié. L'amitié qu'il avait pour les œuvres était de la même nature que celle qui l'attachait aux êtres. Il n'a jamais considéré l'œuvre, poème, tableau, sonate, autrement que comme un être vivant, et, réciproquement, je dirais que l'être vivant se trouvait par rapport à lui dans la même proportion qu'une œuvre d'art. Non pas seulement en vertu de cette œuvre d'art que ceux qui l'approchaient portaient en eux, mais parce qu'ils étaient à leur manière et plus ou moins consciemment, eux aussi, œuvres d'art. D'où cette association de la sympathie esthétique et de la sympathie humaine, dans son amitié.

Cette amitié, à son tour, devenait création. J'ai dit qu'il avait le génie de l'amitié. Cela veut dire qu'en chaque individu, il savait, délicatement, découvrir les raisons que l'on avait de l'aimer. Beaucoup mieux que les autres, il percevait ce qu'un cœur moins subtil et une intelligence moins aiguë, ignoraient ou sous-estimaient. Il ne supposait pas à ses amis des qualités qui pouvaient leur faire défaut et dont il avait besoin pour les aimer; il les découvrait en eux, de même que le sculpteur découvre dans le bloc de marbre les plans qui sont déjà la forme de la statue. Et il construisait, ensuite, non pas avec des éléments fictifs ou inexistants, mais avec les réalités profondes qu'il avait aperçues, une image de cet homme souvent beaucoup plus véridique que cet homme lui-même ne se supposait.

Charles Du Bos apportait ce même génie de comprendre à ses relations avec ses amis, qu'à ses relations avec les livres. Et de même qu'il a révélé à chacun de nous le livre qui pouvait le mieux nous toucher et nous émerveiller, de même il établissait entre ses amis qui s'ignoraient des sortes de *correspondances,* grâce auxquelles ils devaient se retrouver. C'est ainsi que j'ai connu, en 1940, un grand poète autrichien, qui était lui aussi un ami de Charles Du Bos. Celui-ci m'avait toujours parlé de lui avec admiration; je ne connaissais que ses livres, et j'espérais beaucoup de cette rencontre, si jamais elle pouvait se réaliser. Or, quand nous prononçâmes ensemble le nom de notre ami si regretté, dans notre première conversation, je constatai que ce que Charles Du Bos lui avait dit de moi, avait établi déjà ce lien, grâce auquel notre amitié s'installa aussitôt dans notre attachement commun à celui qui nous avait ainsi, implicitement « réunis ».

Jetant un regard en arrière, considérant la vie et l'œuvre de Charles Du Bos, c'est ainsi que j'aime à me le

représenter, comme une sorte de merveilleux *trait d'union.* C'est, dira-t-on, le rôle du critique que de jeter ce pont entre l'auteur et le lecteur, mais, en ce qui concerne Charles Du Bos, cette communication devient une sorte d'initiation, une invitation à participer aux mystères majeurs de l'intelligence et de l'âme. Unir, associer, cela constituait en lui une fonction vitale. Avec un tact exquis, une connaissance subtile de chacun, le rapprochement qu'il favorisait, il l'orientait selon les affinités profondes. Parfois il lui arrivait de s'inquiéter — lorsqu'il publiait sa collection étrangère chez Plon — de savoir en quelles mains tomberait tel ou tel livre qu'il aimait particulièrement; il aurait voulu les réserver à ceux qui étaient dignes et capables de les comprendre. De là d'infinis scrupules, d'écrasants soucis dont son *Journal* porte les traces.

Certes, il était comme Edmond Jaloux, dont la mort récente laisse un si grand vide, à la fois dans le monde de la littérature et dans le cœur de ses amis, un de ces véritables *Européens,* en ce sens qu'il n'ignorait rien de ce que la culture européenne avait produit de plus beau et de plus exquis, et davantage, encore, peut-être, par cette volonté d'élargissement avec lequel ils s'efforçaient tous deux d'apporter aux Français à cette époque encore si peu instruits des littératures étrangères, et, dans l'ensemble, fort peu curieux de ce qui se faisait hors de chez eux, cette formation œcuménique, à laquelle la Renaissance aspirait, que le XVIIIe siècle considérait comme un des buts les plus nobles de l'humanité, et que les discordes politiques rendaient de plus en plus difficile à réaliser.

Par ce goût de l'universalité, il fut avant tout un humaniste. Et combien humain, en même temps, par les tendresses et les délicatesses de son cœur, autant que par la force et la finesse de son intelligence. Chaque fois qu'on l'approchait, on éprouvait, et de quelle émouvante façon, cette piété grave et recueillie qu'il vouait aux grandes créations de l'esprit humain, cette sorte de caractère sacré qui, pour lui, était le *signe* de la véritable culture. De cette culture qui, aujourd'hui, semble-t-il, est appelée à jouer un rôle de plus en plus réduit dans la vie des collectivités, et probablement aussi des individus, il nous apparaissait un peu comme le grand-prêtre. Il était l'hiérophante du savoir, avec cette aptitude qu'il avait à reconnaître et à saluer le « sacré » partout où il le rencontrait. C'est par là que son œuvre, autant que son souvenir demeurent si exaltants, si vivifiants, pour tous ceux qui ont eu le bonheur de le lire et de l'écouter.

MARCEL BRION.

CHARLES DU BOS DANS SON JOURNAL

> « *Rien n'arrête la volubilité de notre esprit* ».
>
> PASCAL.

André Gide avait-il raison lorsque, le 3 décembre 1918, étant venu voir Charles Du Bos, il encourageait son ami à tenir registre de ses pensées ? L'avantage était de permettre à Du Bos de se laisser aller plus librement à cette sorte de génie qu'il avait pour la conversation et que l'œuvre semblait entraver. « Cher ami, il se peut que vous ne parveniez pas à faire des œuvres. Mais votre journal est une œuvre, est votre œuvre... » Du Bos semble accepter cet encouragement, cet arrêt. Le Journal nous apparaît alors comme ce qu'il a toujours été depuis le début, une activité de compensation, — avec les dangers que cela comporte pour l'œuvre critique (1), et aussi, peut-être, pour l'auteur du Journal lui-même. D'une part, il servira de banc d'essai, de laboratoire, pour les études en train ; en quoi il fait à peu près double emploi avec l'œuvre critique. Mais d'autre part, le Journal sera chargé de deux fonctions, la première étant de permettre une auto-analyse coextensive à la vie même, la seconde de recevoir les décisions morales et les exhortations au perfectionnement. Dans un passage de son étude sur Tolstoï (1924), Du Bos se montre très conscient de ces deux buts, quand il exige du journal digne de ce nom une « lucidité impitoyable dans l'introspection », et d'autre part « une permanence de la vie, de l'aspiration et du souci moraux qui ne se laissent entamer par aucun des échecs de la pratique ». Il serait difficile de croire qu'en écrivant ces lignes, il ne songe pas à son propre Journal. En fait, celui-ci répond bien, dans une certaine mesure, à ce

---

(1) Je me sers de cette expression imparfaite pour désigner tout ce qui, dans l'œuvre de Du Bos, n'est pas le *Journal*.

double idéal et obéit à ce double rythme : il est un constat, et il exprime une volonté, un désir de ne pas s'en tenir au constat. Le danger est que l'activité propre au constat ne recouvre bientôt l'autre, et que le plaisir de l'auto-description ne fasse illusion sur la volonté de se changer. Il est que le journal ne tienne enfin lieu de tout, ne constitue un refuge non seulement contre l'œuvre à faire, mais contre la vie : dans les deux cas, à la faveur de cette « volubilité de notre esprit » dont parle Pascal, dans une phrase d'ailleurs citée par Du Bos, il crée un mécanisme (*nulla dies sine linea*), et il sert d'alibi. Ainsi s'achève une entreprise commencée sous le signe de l'authenticité.

Il n'y a pas, pour qui passe de l'œuvre critique au Journal, un progrès dans l'intimité : imagine-t-on rien de plus intime que certaines pages des *Approximations,* du *Dialogue avec André Gide* ou de *Qu'est-ce que la Littérature* ? On n'a pas non plus l'impression de se rapprocher des sources cachées d'une vie. Le Journal est un immense commentaire d'œuvres, et de soi-même à propos des œuvres : il n'est que l'écho du bonheur, ou du malheur, de ne vivre que par la réflexion — et l'on dirait presque par réflexion. En même temps je ne vois guère, de nos jours, d'esprit aussi abondamment irrigué par l'émotion. L'émotion donne le branle à l'intelligence, lui sert de guide, l'encadre. Du Bos se dit perpétuellement soulevé, exalté, *over-whelmed, drunk*. La pensée ici a toutes les vibrations du cœur. Il emploie quelque part l'expression de « penser par le cœur » : elle s'applique à lui. Est-ce cela qui nous inspire ce léger malaise ? Nous reprocherions à cette pensée d'être sèche ; mais, ainsi baignée, elle en devient suspecte, non pas en tant que témoignage sur l'homme, mais en tant que pensée. Jusque dans le vocabulaire, le sentiment se fige d'ailleurs en tics, en manies (mon cher Keats, mon cher Constant). Ce vibrato nous impatiente, s'il ne nous fait pas sourire. Le Journal est tout baigné d'attendrissements ; il est, d'un bout à l'autre, une effusion, une coulée à la surface de laquelle flottent quelques noms glorieux ou « chers », toujours les mêmes, entraînés eux aussi par le courant. Certes, on pourra trouver, dans cette prodigieuse trituration de la pensée écrite, le reflet d'une époque littéraire exceptionnellement brillante, ou l'écho, que Du Bos nous livre avec une fidélité, semble-t-il, phonographique, — on croit entendre le son des voix, — de quelques belles conversations, toujours élevées, comme peut-être on n'aura plus l'occasion d'en entendre, rapportées par un causeur luimême de la plus grande virtuosité, et qui joint, au talent de parler étonnamment, celui de pouvoir s'écouter. Mais j'aurai à négliger volontairement ici, je le répète, le contenu proprement intellectuel du Journal, pour m'en tenir

à l'auto-portrait, et pour essayer de décrire les rapports que Du Bos entretint avec la Littérature et avec la vie.

*

S'il y a quelqu'un pour qui la Littérature ne fut jamais lettre morte, assurément c'est Du Bos, car il en a fait sa substance et en retour il n'écrit rien qui ne soit emprunté à sa substance : il est l'homme qui, dans les sujets qu'il traite, a des intérêts vitaux ; chaque mot l'engage ; il ne fait pas miroiter des idées pour elles-mêmes, chaque idée à laquelle il s'intéresse entre dans sa conception du monde, devient une vérité dont il vit. Il n'a pas avec les livres des rapports de supérieur à inférieur, mais de communiant. Et ici commence le paradoxe ; car si l'on cherche l'homme, il est à peu près impossible de le distinguer des textes dont il est recouvert. Certes, il existe, puisqu'il les a choisis ; en retour chacun d'eux le confirme dans son être, de sorte qu'ils deviennent ses supports, et presque ses garants : ses liens avec ses auteurs sont de nature religieuse, et il faut dire de lui ce qu'il dit de Henry James, qu'il est « entré en art comme on entre en religion », et que « la grande aventure de sa vie, ce sont ses relations *with his genius* ». De là l'usage constant dans le Journal du ton grave, de la pédale ; de là aussi un certain renversement des valeurs. Car ce n'est pas la vie qui garantit la Littérature à ses yeux, mais la Littérature qui garantit la vie. « Si la littérature doit à la vie son contenu, la vie doit à la littérature sa survie », écrit-il dans *Qu'est-ce que la Littérature ?* Et d'ajouter : « On pourrait même soutenir, sans l'ombre d'un paradoxe, que la vie doit plus à la littérature que la littérature ne doit à la vie ». Texte qui peut surprendre, qu'on peut également admirer, mais qui pose en tous cas la question, à la vérité difficile, de savoir si Du Bos ne tenait pas quelque peu la vie en suspicion, et si tout son effort n'a pas visé à la mettre à l'écart : ce qui est l'office même du Journal.

Il ne faut peut-être pas trop s'indigner si le massif de la Vanoise, contemplé de Brides-les-Bains, le fait penser à Shakespeare : ce mépris de la nature est commun à beaucoup de bons esprits, qui ne s'intéressent comme lui qu'à la matière déjà élaborée. « Les expressions de Shakespeare, écrit-il imperturbablement, nous apparaissent comme celles-là mêmes dont se serviraient... une montagne, un glacier, s'ils condescendaient à s'exprimer » : prendre la parole étant évidemment pour lui la forme d'activité par excellence. Il ne s'aperçoit pas que le monde matériel, en se retirant de lui, retire à sa personne de sa solidité, de son épaisseur, et que sa propre étoffe s'amincit. A deux ou trois reprises, pourtant, une brèche se forme dans l'opacité verbale du Journal, un regard perce, et il découvre les joies de la vue

directe, il découvre la rue, les arbres, comme un monde perdu, avec une sorte de déchirement. Peut-être est-ce l'aveu le plus poignant de tout le Journal, l'instant, — fort bref, — où l'homme se dévoile. « La beauté de l'Ile Saint-Louis, des arbres, de l'eau et du ciel me font parfois sentir une dégradation, oui, le mot n'est pas trop fort — dans l'intermittence et la débilité avec lesquelles je les ressens... De moins en moins je sens une solidité réelle quelle qu'elle soit sous mes pieds... *I must go back to landscape, to art, to music, if not get out of mere, of sheer thinking — that is perhaps by now impossible* — en tous cas sauvegarder par un exercice quotidien une zone en moi qui ne soit pas de pensée, une zone doublée, opulente, riche. » Que la pensée devienne cet écran entre le monde et le vivant, voilà bien la malédiction pour l'intellectuel. *I must:* vivre n'est pas une activité spontanée, c'est un effort, c'est un devoir, un exercice, une discipline qu'on s'inflige. Encore cet éclair ne dure-t-il pas. Elle est révélatrice, la manière dont il loue Gide de la difficulté que, selon lui, a connue l'auteur des *Nourritures Terrestres* pour « rejoindre » la vie. Trop heureux d'avoir trouvé quelqu'un pour l'appuyer, — l'admiration chez Du Bos a presque toujours ce caractère, et c'est l'inconvénient, en même temps que le charme, d'une critique de la sympathie, — aussitôt il se laisse gagner par les souvenirs et s'enivre de références à lui-même : « Reprendre à ce point de vue une idée mienne depuis deux ans, à savoir qu'il est très rare que les authentiquement grands commencent par la vie ; qu'ils y aboutissent ; que tout être qui au départ et d'emblée se trouve de plain-pied avec elle dénonce par ce seul fait sa médiocrité, laisse deviner qu'il n'y a rien à attendre de lui. » Ce qui est grave, ce n'est pas cette affirmation en elle-même, — elle serait défendable, — c'est que la faiblesse y soit érigée en vertu ; c'est que, sous le mal, on sente poindre ici la complaisance au mal, l'approbation.

Je vois bien que d'un certain point de vue le détachement à l'égard de la vie peut constituer, comme l'a bien montré Max Scheler contre Nietzsche, une qualité positive, s'il vient d'un être désireux de préserver en soi une vie plus précieuse. Il est difficile de distinguer ce détachement, chez Du Bos, d'une maladie de la subjectivité. « Au fond la vie elle-même m'apparaît toujours sous la figure de quelque grand malade... avec lequel on ne saurait s'entourer de trop de précautions. A certaines minutes, ce direct, cet allant, ce *go,* ce droit fil de Z, d'Anne, de Paule, — de tous ceux qui précisément ne sont en rien des malades, — se présente à moi *almost as the bullying* d'un mourant. » Traiter la vie en malade, considérer l'entrain, le « droit fil », le spontané des êtres comme le défi, la bravade d'un mourant,

cela certes ne pourrait avoir de sens que pour l'ascète, pour le conquérant spirituel, pour celui qui aurait vaincu la vie. L'homme spirituel, en mettant la vie à l'écart, ne fait qu'exercer sa puissance; en cherchant à s'élever au-dessus de la vie il ne fait que rejoindre une vie plus haute, et ainsi il ne saurait avoir à aucun moment le sentiment de l'indirect. A la vérité cette confession, qui correspond au temps de « l'impitoyable lucidité », et ne fait sans doute que servir d'appui au second temps de la décision morale, peut s'éclairer à la lumière de la page qui la suit immédiatement, où l'auteur avoue un état qui lui fait « positivement horreur », et où, après avoir noté l'existence en lui d'une « insatisfaction centrale », — qui lui rappelle aussitôt cette « décourageante différence » entre notre âme et nous que notait Jacques Rivière, — il s'exhorte au travail comme à la seule voie possible de salut, ajoutant qu'il ne peut en aucune façon « arriver à vivre » s'il ne se « plonge pas dans le travail ». « Je n'ai qu'à *plunge into work* et je serai sauvé... » Et plus bas: « *I cannot manage to live at all if I don't throw myself entirely* dans quelque grand sujet », s'écrie-t-il dans cette langue si particulière au Journal, qui témoigne, soit dit en passant, d'une singulière absence de choix entre les langues.

Ces textes du Journal, — et combien n'en trouverait-on pas d'autres aussi expressifs, — est-il permis de leur appliquer la méthode que Du Bos applique aux textes de ses grands hommes, et de les presser encore un peu ? A vrai dire on hésite à le faire. Mais le Journal est là, et il faut bien le traiter en Journal. D'autres écrivains nous ont parlé des difficultés, voire des affres de leur travail; mais ce travail était ressenti comme un avènement à la vie, tandis qu'il nous paraît présenté ici comme un *divertissement*, comme un voile jeté sur le gouffre. L'acte intellectuel n'a jamais été plus clairement donné comme un remède, et presque comme un mouvement de repli. « Quand je comprends une chose, cette compréhension constitue en soi comme un antidote contre l'action éventuelle de la chose sur moi. » Si cette phrase a peut-être une valeur assez générale, et si ce sentiment peut se retrouver ailleurs que chez Du Bos, je pense qu'il atteint chez celui-ci son maximum d'acuité: le Journal agit, à cet égard, comme un révélateur. Cet alibi que Du Bos recherche pour se défendre de la vie, la réflexion est donc chargée de le lui fournir, — et plus particulièrement cette réflexion qui se réfléchit elle-même : c'est l'explication du Journal.

On peut se demander si l'authenticité ne trouve pas ici sa limite. On peut se demander jusqu'à quel point tant de lectures, d'analyses, d'introspections, jusqu'à quel point

les influences subies, l'imprégnation par les auteurs, la dictée même du Journal, — sur laquelle il y aurait beaucoup à dire, — n'ont pas élargi encore cet écart entre la vie et Charles Du Bos, cette différence qui le décourage, mais où il trouve une volupté, et qu'il aggrave par la volupté qu'il y trouve (2) ; si tout cela finalement n'a pas altéré son être, ne l'a pas mutilé de l'existence. « Ce problème de rejoindre le direct sans cesser d'être moi — tant l'indirect m'est naturel, est moi — n'est pas des plus aisés à résoudre... » L'indirect est moi. A-t-il aperçu la contradiction entre l'éloge adressé plus haut à André Gide et, à travers Gide, aux « authentiquement grands », éloge d'une faiblesse transformée en culte, avec l'éloge si souvent repris de ce personnage de Tolstoï, de cette Natacha qui est le direct incarné, la spontanéité faite femme, qu'il appelle lui-même « l'esprit de vie », et qui est en effet la vie même, l'incessant jaillissement du courant vital non arrêté, non faussé par la réflexion ? Il y a chez Du Bos bien des contradictions de cette sorte qui montrent que l'élucidation n'a été ni impitoyable ni parfaite ; contradictions que nous n'avons pas ici le loisir d'expliquer, mais qu'il nous faut tout de même enregistrer. Je ne sais si Du Bos a rencontré en dehors des livres le bienfait qui nous est donné par la rencontre de pareils êtres, de ce cristal qui ne dévie ni ne dénie la lumière. On le souhaite — quoiqu'il semble qu'il ait surtout considéré les êtres, y compris ses proches, comme des interlocuteurs ou des secrétaires éventuels. Il suffit en tous cas de penser à cette lumière, qu'il a au moins connue par les livres, — sa prédilection évidente pour cette Natacha en est la preuve, — pour saisir toute la différence qu'il y a entre le direct et l'indirect, et le prix dont peut-être nous payons toute pensée. Y aurait-il donc incompatibilité entre la vie et la pensée, et même, chose plus grave, entre la pensée discursive et l'élan spirituel ? Il serait certainement ambitieux, et aventureux, de vouloir tirer, du cas Du Bos, des conclusions aussi générales (3).

En ce qui concerne Du Bos lui-même, il faut ajouter, comme une des conséquences naturelles de cet étrange complexion, que ses solutions nous semblent moins souvent

---

(2) Sur cette ivresse de la dictée, qui va jusqu'à « lui donner le change à lui-même », et sur la « volupté » qu'il y trouve, voir notamment le journal du 4 octobre 1924.

(3) Le problème est assez bien formulé, dans l'étude sur Tolstoï (*Approx. IV*), sous le titre : Les cercles vicieux de l'esprit et de la vie. « Dans le domaine de la vie de l'esprit, ce cercle vicieux figure le supplice de choix. Tous ceux qui participent de cette vie le connaissent et demeurent sujets à ses récidives et même les félicitations que l'on pourrait adresser à ceux qui auraient le bonheur d'y échapper, seraient des félicitations à deux tranchants, car ce serait du même coup les féliciter d'être indemnes de l'acte même de penser ».

avoir été trouvées dans le pur tête-à-tête avec lui-même que dans le contact, et plutôt dans celui des morts — ceux qu'il appelle tantôt ses grands morts, tantôt ses *chosen ones* — que dans celui des vivants. « Il y a là un vice du centre même de la machine spirituelle — écrit-il dans ce volapuk où les langues se succèdent, il faut bien le dire, au petit bonheur, et souvent de la manière la plus abrupte (4) — quelque fonctionnement ruineux et qui doit être faux, que nonobstant je ne parviens pas tout à fait à définir ni par suite à étreindre, car toutes les fois *when I imagine that I could turn my back upon all subjects except Charlie himself, it was if* du même coup et de ce seul fait *it was* Charlie même que je niais. *Singular predicament !* J'existe tant, dans et par *my chosen ones, that somehow I can never quite let them go. If only one of them gripped at me to the point of silencing the others, that at least might be a temporary solution. But for the present they all seem to live simultaneously* et parallèlement en moi, mettant en jeu autant de Charlies différents, *each of which* alternativement *wants to have his own way.* » Et, suivant cela, ce cri, qui désarme la critique : « Et où suis-je, moi, au milieu de tout cela ? Est-ce que j'existe encore ? *But in all seriousness I feel myself, so to say, lost in my allegiances. And of course that was the motive back of the idea of Introspections* (5) *: to find That something of me remains when all dues are paid back to their sources.* »

Cette page disqualifie d'avance tout commentaire : il est déjà cruel de la citer. Il n'est pas étonnant que l'auteur dise ailleurs : « L'objectivité me fuit. » L'objectivité le fuit, et il fuit l'objectivité : mais parfois, cette page en fait foi, la subjectivité même semble le fuir. Cette double fuite est compréhensible, si la subjectivité ne se construit et ne prend conscience d'elle-même qu'en face d'un monde résistant. Cette résistance, on ne la sent guère chez Du Bos : il nous paraît être le lieu de ses sentiments, de ses pensées ; un « carrefour », se plaît-il à dire, pour s'en flatter. En vérité son mal est peut-être là. Il a trouvé dans un de ses auteurs une image séduisante pour définir le sentiment que lui donne la vie ; cette image, qu'il emprunte à Tchekov, est celle de l'étang immobile sous les feuilles, l'étang représentant la substance de la vie, et les feuilles le mouvement superficiel, nos gestes, nos actions, nos personnages. A certains égards, ce rapprochement parlerait en faveur de l'authenticité, — avec cette réserve que l'authenticité chez Du Bos est plus une position, ou une disposition, qu'une

(4) Il faut avoir l'honnêteté de préciser que la plus grande partie du *Journal*, qui est dictée, n'a pas été relue.

(5) Titre de l'Autobiographie qu'il avait pensé à écrire.

conquête. Rien n'est plus éclairant à ce sujet que la distinction qu'il établit dans la manière dont la « tranche de vie » est comprise par Tchekov d'une part, et de l'autre par les naturalistes français, lesquels se contentent — et le procédé continue à faire recette — de décrire les phénomènes de surface, qu'ils confondent avec la vie elle-même. Ici on voudrait pouvoir donner à cette distinction, et au choix fait par Du Bos, une adhésion sans réserve. Il est certain que Du Bos, qui se sentait peu méditerranéen, il faudrait même dire peu Français, a plutôt vécu dans les profondeurs de cet étang qu'à sa surface. Mais cette profondeur même, comme tant d'autres traits que nous observons chez lui, a un aspect ambigu. Car il y vivait en raison de son authenticité, mais peut-être aussi de sa pesanteur, d'une certaine incapacité à se mouvoir, à se changer, — étant par là aux antipodes par exemple de la *légèreté* de ce Constant qu'il admirait, et de la *désinvolture* de ce Stendhal qu'il n'admirait pas moins. Il y a dans cette constance dubosienne, dans ces invariants qui ont frappé tous ses commentateurs, une part de fidélité voulue à soi-même, et une part de fidélité subie; une part de volonté, peut-être, et une autre d'acceptation. Nous tenons là un type d'homme le plus opposé qui se puisse trouver à celui que Montherlant appelle, non sans une pointe de comique involontaire, « le voyageur traqué ». Si pour certains la vie ne s'éprouve que dans le mouvement, pour Du Bos elle s'éprouve dans l'immobilité. Il y a là une sorte de complexe, où le choix spontané, l'esprit de sérieux, les références livresques, enfin une sorte de *delectatio morosa* jouent leurs rôles. Il faudrait avoir le temps d'analyser de près la nature de cette acceptation, que Du Bos note un peu partout dans son Journal, mais presque toujours en courant, ainsi que la nature de ce sérieux, qui semble aller de pair avec elle. Dans une certaine mesure, en effet, le sérieux est, lui aussi, un alibi, une dispense de vivre. Gabriel Marcel nous parle quelque part du « rire fracassant » de Du Bos. Chose étonnante, ce rire est absent du Journal, où il n'y a pas même un sourire. Et sans doute faut-il tenir compte de la duperie que constitue, à peu d'exceptions près tout journal intime, où l'on note de préférence les mauvais moments (il n'y a probablement rien à dire des autres). Mais ici je crois qu'il y a plus. Le sourire est absent du Journal parce qu'il est absent de la pensée. Du Bos fait preuve tout au long de ces pages d'un défaut d'humour qui par moments touche à une cime. C'est que le sourire, précisément, est mouvement; c'est que l'humour implique la possibilité de se mettre à distance de soi-même: Du Bos ne se quittait pas d'assez loin pour cela.

Il est donc permis de rattacher ce sérieux — qu'il avoue terrifiant parfois pour sa famille — à cette absence de besoin de changement qu'il note dans un « journal » de janvier 1924 et, plus profondément, à cette « absence du désir que les choses soient autres qu'elles ne sont, à force d'avoir lucidement compris pourquoi elles sont ce qu'elles sont ». Y a-t-il, dans ce dernier membre de phrase, l'esquisse d'une défense personnelle ? Je le croirais, car, en d'autres endroits, il revient sur ce sujet, et va même jusqu'à rapprocher sa propre acceptation de l'*amor fati* nietzschéen, affirmant toutefois que ce qui était volonté chez Nietzsche est nature chez lui : ce qui suffirait, je crois bien, à annuler ce rapprochement aventureux. Ce fond d'acceptation, de patience, de passivité, sur lequel se déroule sa vie, et qui le prédispose, dans une certaine mesure, à la contemplation (6), il prend bien soin, dans le même passage, de le définir comme un élément positif, une « capacité de porter, *Tragsamkeit* », correspondant non pas à un abaissement, mais à une élévation de température, et qui est une de ses façons, dit-il, de protester contre le tragique extériorisé. Et de citer Marc-Aurèle, Walter Pater et Tchekov. (En allant plus loin, nous rencontrerions ici une autre des dominantes de Charles Du Bos, — qui explique tout un aspect de son œuvre, — à savoir que toute extériorisation chez lui est orale : « Tout se passe dans et à travers la voix ». Peut-être l'homme pourrait-il s'expliquer dans une grande mesure de ce biais). Il fallait noter cet état de soumission, qui va lui aussi à l'encontre de tout un courant littéraire de notre époque, et qui, quelle qu'en soit chez lui l'origine, forme la base de l'attitude critique de Du Bos, ou plus exactement de son attitude envers les œuvres, et rend compte de la manière dont il traite les esprits, en se faisant eux bien plus qu'en les faisant siens (7).

Cette attitude, assez rare pour qu'on la signale, d'un critique toujours épris et toujours complice, qui, s'il a manqué de sévérité, n'a pas manqué d'amour, le Journal nous en dévoile ainsi les racines, en montrant sur quel tempérament elle est fondée. Mais là encore, nous tombons sur une ambiguïté. La vie intellectuelle, la vie spirituelle, la vie sentimentale et la vie simplement végétative ne sont pas

---

(6) « Cette attente, cette patiente méditation, cette féconde passivité ne sont rien d'autre que la contemplation », écrit-il à propos de Joubert dans *Qu'est-ce que la Littérature ?* (p. 51).

(7) « *The artist wants things so as to do others things with them, instead of which I want things to live indefinitely with them in an almost abject state of prostration and with no ulterior purpose, design upon them, except to under stand and pay homage* » (*Journal*, 1921-23, p. 374). « Comprendre, et rendre hommage », telles sont, en tous temps, les deux démarches essentielles de son esprit, et l'on peut dire qu'il ne s'est préoccupé de comprendre que dans la mesure où il pouvait rendre hommage.

séparées chez Du Bos. En un sens, il y a quelque chose d'admirable dans la profondeur à laquelle descendent en lui ses lectures : y a-t-il encore des lecteurs comme lui ? Il est bien évident qu'il ne lit pas pour exercer un métier. Mais nos qualités étant faites de la même étoffe que nos défauts, à la qualité même de sa lecture répond quelquefois une faiblesse : elle est cette faiblesse. Je veux dire que son esprit nous donne l'impression de la cire molle, docile aux empreintes : c'est la féminité de cette nature, son caractère d'éternelle enfance, qui nous frappe, et qui souvent nous irrite. Lui-même s'attriste de cette constatation : « *I ought all the same to try to become something else, if possible, than a solemn child* ». Un enfant solennel ! Pour la première fois peut-être, dans le Journal, nous voyons s'esquisser ici un sourire, mais c'est un sourire malheureux. Son enfance se confond avec sa féminité. Des témoins de sa vie nous le peignent raffiné, gourmand (8). Et de même dans son œuvre, nous le surprenons toujours en train de savourer. Sa critique, ou plutôt sa pensée, si insistante qu'elle se fasse, ne nous donne guère l'impression du stylet, de la sonde, mais de la membrane qui se creuse pour se laisser remplir, et pour assimiler. Ses sujets ne lui restent jamais extérieurs, mais ce n'est pas tellement qu'il aille au fond d'eux, ce sont eux qui le pénètrent. Il se laisse épouser. Il se remplit de sa propre « sécrétion », — le mot lui est cher, et Gabriel Marcel a insisté sur l'importance de cette fonction chez lui. S'il songe à appeler *Sondages* son projet d'autobiographie, c'est qu'il s'agit de se sonder soi-même. Et l'on trouve moins, en effet, chez Du Bos, une volonté, une exigence de pénétration, qu'un besoin d'être pénétré. On peut juger cette attitude comme étant celle de la mollesse ; mais on peut la juger aussi comme étant celle de l'humilité. (Souvenons-nous de l'expression rencontrée plus haut : une « *passivité féconde* »). Il n'existe pas de rupture, nous l'avons dit, entre les différents étages de la vie intérieure de Charles Du Bos, entre les différentes nappes d'eau, — et il n'y en a pas davantage entre les différentes périodes de sa vie. Sa conversion, — s'il est permis de l'apprécier d'un point de vue tout profane, — nous apparaît moins comme un mouvement en avant, que comme un retour à lui-même, une simple identification des valeurs antérieures. L'« aspiration » religieuse s'inscrit dans le prolongement de l'aspiration littéraire, elle fait partie de l'aspiration totale. Les richesses de culture accumulées dans ces quelque mille pages du Journal, ce pompage infatigable de tant de sucs divers, sont à la mesure du vide intérieur. Quand Du Bos évoque le sentiment de plénitude qu'il éprouve, cela veut-il dire autre chose ? Reportons-nous seu-

---

(8) Tel Jean-Louis Vaudoyer, dans *Hommage à Du Bos*, p. 157.

lement à cette note : « Entre le sentiment sans cesse présent du vide et la capacité quasi indéfinie de réflexion abstraite, il existe une corrélation certaine. Tantôt consciemment, et tantôt inconsciemment, la « volubilité » de l'esprit a pour objet de meubler le vide, tend vainement à le combler ». D'où ce besoin dans l'ordre littéraire, et dans l'ordre spirituel. Aussi bien n'est-ce pas le cardinal Bérulle, maintes fois cité, qui donne de l'homme cette définition : « un néant capable de Dieu, et, s'il le veut, rempli de Dieu » ? Il nous faut quitter Du Bos sur cette perspective.

Il se peut que le Journal nous arrive dans un mauvais moment. A ne le considérer même que sous l'angle spirituel, il a contre lui que nous avons eu ceux d'un Kierkegaard, d'un Kafka. Or, il n'a pas la tension intérieure de Kafka, ni sa condensation, perceptible dans la moindre ligne, cette nudité qui ne cherche jamais à émouvoir, et qui nous bouleverse à coup sûr, ni ce plain-pied, cette familiarité avec l'Esprit : la spiritualité chez Du Bos arrive au terme, et reste toujours douteusement enveloppée. Il est également très loin de cette alliance, — peut-être unique, — qu'on trouve chez Kierkegaard, entre l'élan spirituel, l'incontestable maîtrise des idées, la virtuosité dialectique, et ce sens du concret et même du matériel qui lui permet de maintenir les yeux ouverts sur la vie et sur le monde visible. Ces rapprochements sont injustes parce qu'ils sont écrasants ; ils nous rendent nécessairement difficiles ; ils expliquent nos réserves. Nous ne reprocherons pas à Du Bos d'avoir été un clerc, nous lui reprocherons de ne l'avoir pas été assez, comme le lui commandait sa fidélité à lui-même. Il s'est voulu critique de l'éternel ; mais cette critique se ressent de son passage dans les salons. Il s'est établi dans la permanence, il s'est lové dans cette *house of thought* dont il parle souvent, oubliant qu'elle ne peut être le dernier mot de la sagesse, que si elle n'est pas le refuge que l'on se donne pour éviter les risques. Il a cru s'assurer de l'authenticité, et la mettre à l'abri, ne s'avisant pas que, selon l'expression de Jaspers, « ce qui est authentique n'est pas encore ou n'est plus ». Religieux, il se montre rebelle à toute mystique. Contemplatif, il reste éminemment l'homme du discours. Critique, ou plutôt essayiste, son expérience livresque ne semble pas soutenue par une expérience de la vie équivalente. Il demeure, à la veille d'une ère de catastrophes, le témoin affectueux et nécessaire de quelques grandes valeurs, qu'il considère comme placées dans ce qu'il appelle, avec une belle confiance, « le ciel des fixes ». Sa présence couvre et sa mort

---

(9) *Approx., IV*, p. 89.

achève, avec une exactitude presque théâtrale, une longue période de notre vie littéraire. Dans ce brillant dialogue, il a tenu sa partie, et ses livres nous apportent le son de bien des voix. A la question « Pourquoi écrivez-vous ? » que l'on nous pose aujourd'hui sur un ton menaçant, avec une main dans la poche-revolver, il a fait cette réponse honnête, et assez défendable en somme, dans ce style un peu emphatique qui était le sien : « En dernière analyse, — (nous le reconnaissons à cette expression), — j'écris pour libérer mon âme. » C'était se moquer du lecteur. Il pensait évidemment, sans malice, qu'écrire, c'est, au sens propre du mot, « s'exprimer ». Et il savait ne faire autre chose en cela que penser comme ses *chosen ones :* ils représentaient des siècles de littérature, et plusieurs civilisations.

PAUL GADENNE.

CHARLES DU BOS ET ANDRÉ GIDE

C'est à propos d'André Gide que Charles Du Bos eut le plus souvent l'occasion d'exercer son besoin inné de sympathie. Ce n'est pas sans une certaine humeur au reste que Gide, dans son *Journal,* laisse entendre à plusieurs reprises, et même affirme une fois, que Charles Du Bos essayait de se donner le beau rôle. On se rappelle la mention du « coup de chapeau » de son interlocuteur, lors d'une rencontre dans la rue (1). Il faudra dire un jour ce que fut cette amitié, pleine de part et d'autre d'élan et de retenue, d'enthousiasme et de découragement, d'affection et de sévérité. Et le plus mystérieux de toute cette amitié, c'est qu'elle ait subsisté en dépit de toutes les différences; les différences véritables d'abord, et encore plus peut-être les différences qui furent accusées et approfondies par certains amis. Il n'y a pas de livre de critique beaucoup plus grand que le *Dialogue avec André Gide*. Un écrivain peut-il recevoir un plus bel hommage ? En fait, cette ample étude, qui allait au fond de la pensée de Gide, la circonscrivait aussi avec beaucoup de netteté; et Gide, en la lisant, n'a pas pu ne pas se sentir un peu trop situé à l'intérieur de ses propres frontières. « J'aime mieux être critiqué par vous que loué par d'autres », disait Gide à Du Bos avant la parution de ce livre. Si on lit cet ouvrage attentivement, on s'aperçoit que la part de l'éloge l'emporte sur celle des restrictions. Et celles-ci ne s'attaquent qu'à des faits graves, affirmés hautement par Gide lui-même; il n'était pas possible de ne pas les aborder de front. Les seules critiques, fâcheuses et sans portée, et qu'il faut repousser de toutes ses forces, sont celles qui ne visent qu'à des détails; l'auteur du *Dialogue* ne s'y laisse jamais entraîner. Un homme, qui

---

(1) André Gide. *Journal* (Edition de la Pléiade, p. 922) : « Charlie m'accompagna jusqu'à la N. R. F. Conversation sans abandon, où l'on garde à l'abri des heurts tout ce dont on parlait naguère, tout ce qui vous tient à cœur, et que termine un grand coup de chapeau cérémonieux de Charlie ».

a créé un nouveau monde de pensées, peut-il en vouloir à celui qui viendra se mesurer avec lui et lui demander ses secrets ? C'est un des mystères de l'esprit, que de grands écrivains ou de grands artistes qui pourraient trouver dans une haute et noble critique un aliment pour eux-mêmes, préfèrent cependant écouter d'assez faciles louanges. Est-ce une tension trop forte dans le travail, qui oblige ces mêmes écrivains ou ces mêmes artistes à un besoin de détente ? Cette lutte, comme Charles Du Bos a su la rendre digne, tournant finalement tout à l'honneur de celui avec lequel il l'exerça ! Et à la fin de ce livre, une « Lettre-Envoi » de l'auteur vient admirablement remettre les choses au point ; c'est le salut après un beau combat, c'est le regret exprimé au cas où celui-ci aurait pu être mené un peu trop rudement ; c'est surtout l'affirmation que la lutte menée avec cette passion ne peut dévoiler qu'une profonde amitié : « C'est parce que j'aime tant votre âme qu'au cours de ce Dialogue il m'a fallu si souvent et si fort vous tourmenter. Ne m'en veuillez pas trop ».

J'entendis un jour Charles Du Bos parfaitement définir (et je ne crois pas qu'il ait transcrit cette remarque dans les journaux publiés jusqu'ici) ce qui le séparait au fond de Gide : « C'est un animal à sang froid ; je suis un animal à sang chaud ». En effet, voici le point de véritable séparation, non seulement entre Gide et Du Bos, mais entre tous ceux qui se sentent attirés plus par l'un que par l'autre ; ce n'est pas tant la séparation entre un croyant et un incroyant, mais c'est l'éloignement de deux tempéraments. Gide tend à tout freiner et à tout mesurer ; Du Bos ne veut connaître aucune limite, surtout lorsqu'il s'agit des sentiments qu'il éprouve pour les autres êtres. Chacun a cherché la perfection ; l'un l'a trouvée en se dépouillant, ce qui ne va pas sans grandeur ; l'autre en se laissant emporter par la plénitude de son âme (2). Et cette perfection, nul mieux que Du Bos ne sut reconnaître, au milieu de ses propres défaillances, son incapacité, non pas certes à l'atteindre, mais même à en approcher de loin.

Avec peu d'hommes autant qu'avec Gide, il se dut de prendre les plus infinies précautions, il se dut d'employer ses plus subtiles approches (3) ; aussi, en réaction, lui est-il arrivé de se laisser aller à un certain découragement. Et, dans ces instants de déception, il pouvait être d'une extrême

---

(2) Et non pas, comme le croit André Gide, pour que Charles Du Bos puisse se dire à lui-même, dans telle circonstance : « J'ai été parfait avec Gide ». Ibid., p. 923.

(3) André Gide l'a d'ailleurs noté, avec un humour un peu amer : « Quelles cajoleries n'a-t-il pas eues pour moi tant qu'il m'a cru douloureux, inquiet, et qu'il pourrait jouer près de moi le rôle avantageux de consolateur ! Il se caressait à moi comme un chat ! », Ibid., p. 968.

sévérité pour celui qu'il avait toute sa vie voulu comprendre. La déception pouvait le pousser même à un excès de rigueur ; ainsi, il me dit un soir : « Gide a vécu de ce dont Nietzsche est mort ». Jamais un tel verdict n'aurait pu être transcrit par Du Bos sous cette forme ; il ne pouvait pas ne pas sentir ce qu'il contenait de trop vif, et même d'injuste. Aussi, lorsqu'il fut amené un jour à rédiger ce jugement, ce fut après une telle atténuation, que l'on ne retrouve dans cette transcription que bien peu de la sévérité première. C'est ainsi que dans le tome II du *Journal* (4) il cite cette réflexion qu'il venait de murmurer à l'oreille de Maurois : « Gide vit de ces choses mêmes dont à mon sens il ne devrait être permis que de mourir. » On perçoit toute la puissance d'une nuance ; je ne crois pas qu'il soit possible d'atteindre à une plus grande douceur pour embaumer les plaies.

En tout cas, Charles Du Bos n'a cessé d'affirmer l'importance de Gide, le caractère indispensable de son apport. Dans les derniers jours de sa vie, il a répété devant nous qu'il tenait à l'amitié de Gide et qu'il lui gardait la sienne. Il leur appartient donc, à eux, et à eux seuls, de régler leurs différends, et même au delà de la mort.

JEAN MOUTON.

---

(4) P. 206.

CHARLES DU BOS VU PAR UN AMÉRICAIN

Charles Du Bos se lit en Amérique comme Plotin dut se lire à Rome. Habitués comme nous le sommes aux personnalités littéraires nourries de vin ou de toute autre forme d'ivresse évangélique, nous sommes embarrassés devant ceux qui vivent de jeûne, d'abstinence et de stricte discipline intellectuelle, ceux qui, comme Du Bos, tendent à une sorte de mysticisme naturaliste (ou de naturalisme mystique) et, de ce fait, nous déroutent, parce qu'ils sont hors du temps.

Il nous le dit lui-même : il vécut dans un état constant de « mysticisme moral ». Les notes quotidiennes de son Journal témoignent d'un amour sans cesse plus profond pour les esprits créateurs du passé dont les œuvres sont l'émanation de ce qu'il appelle, en citant Nietzsche, « la splendeur de l'âme » (Pracht der Seele). Ce qui, dans ce journal, étonne et repose, outre l'infinie, l'inquiétante lucidité dont il fait preuve en face de la vie et des œuvres d'écrivains, de poètes, de peintres et de musiciens comme Tolstoï, Tchekhov, Keats, Shelley, Pater, Durer, Wagner, sans parler de l'énorme foule des Français, — c'est le concept d'amour qui se dégage de sa vision, sa vision de la solitude des morts pénétrant celle des vivants. Tout se passe comme s'il créait substance et lumière en prêtant l'éclat des étoiles au monde minéral des morts, qui traverse la passion morale de sa vie. Il nourrit ce dont il se nourrit. Sa critique est une exaltation, une récupération des choses, au sens Proustien. Une récupération infiniment tendre et significative, une façon humaine de donner vie à quelque structure atomique de l'esprit. Tant de cerveaux de par le monde sont mus par une énergie née de l'orgueil ou la lâcheté, qu'il est à la fois apaisant et purifiant de rencontrer un Du Bos dont l'élan est donné par le sens de l'amour et de la liberté. Avec quelle lucidité par exemple, il perce à jour le charlatan Carlyle « un faux spirituel », qui confond

le gâchis avec la passion, l'automatisme avec le mysticisme et la violence avec la renaissance !

Et sans doute est-ce ce mysticisme, ce lieu de rencontre entre la vie et la mort, la paix et la liberté, qui donne au naturalisme de Du Bos la qualité d'un Renoir. Du Bos est incapable de créer une œuvre d'art, mais il est capable de se mettre en relation directe avec sa splendeur, tout comme Renoir se met en relation avec la beauté d'une forme. En ce sens, il s'éloigne beaucoup du naturalisme de son maître Walter Pater qui, comme Watteau, nous présente un moment, un être sur le point de disparaître, sur le point de devenir quelque chose de moins palpable. Du Bos transforme son sujet, qu'il soit poème, roman, méditation, morceau de musique, — je pense à ce qu'il dit du « côté océanide de Chassériau », — en un sentiment à la fois sensuel et passionné. Son naturalisme, comme celui de Renoir ou d'Eluard, fait de la forme physique l'instrument même de sa propre transfiguration. A l'encontre de Pater, Du Bos nous fait voir un monde, un instant, ou un être qui sort des ténèbres, riche de tout son héritage vivant.

Ce mysticisme et ce naturalisme conduisent Du Bos au cœur même de la « situation internationale », terme qu'il emprunte à Henry James. C'est dans le jardin de Keats, en mai 1923, qu'il a la révélation de lui-même en tant qu'interprète entre les cultures vivantes. L'ancien critique dont c'était la mission de justifier l'artiste aux yeux des aristocrates et des bourgeois est mort. Le nouveau critique a dépassé le vieux problème qui consistait à justifier le supérieur à l'inférieur et inversement, si l'on peut encore parler de catégories aussi démodées ! Il lui faut s'échapper vers des zones plus libres. « Oh ! cette notion de la fuite, qu'il sera beau de l'étudier en profondeur ! » Finalement, sa fuite consiste à trouver « un grand sujet ». Et ce sujet devient le mariage des cultures, — spécifiquement pour Du Bos: des cultures française et anglo-américaine. Mais il invite à ce sacrement tous les esprits libres de la terre. Ce n'est ni une noce de campagne, ni un grand mariage dans le noble faubourg, moins encore un mariage de convenances ou d'intérêt, mais bien une union spirituelle, nécessaire et féconde.

Tout au long de son Journal, où il passe constamment du français à l'anglais, pour revenir au français, Du Bos apparaît comme une sorte d'Hamlet heureux, essayant de réunir ceux qui l'ont élevé, essayant aussi, — ce qui est bien français, — de découvrir tout ce qui est noble dans l'étranger, qu'il soit russe, américain ou japonais. Ce qui frappe le lecteur d'aujourd'hui, c'est la façon graduelle

dont la vie de ce critique se mêle à sa pensée. Rare phénomène à notre époque où une profession libérale comme celle de l'écrivain conduit à un dédoublement de la personnalité, surtout chez ceux qui, comme le font certains critiques, — perdent à la fois leur esprit en répétant des dogmes mécaniques, et leur qualité d'homme en les voulant justifier. Du Bos appartient à la classe de ceux qui ont pour patrie « la faim, la misère et l'amour », seule patrie qui perçoive clairement le pathétique de la situation internationale, et se passe de passeports et de papiers d'identité. La seule, sans doute, qui puisse se permettre de rester indifférente aux nouvelles modes d'esclavage, puisque ses richesses : l'amour et la liberté échappent aux cours des prix.

PHILIP REDDMAN.

LETTRE DÉDICACE
A
BERNHARD GROETHUYSEN

CHER AMI,

Lorsque ces lignes vous parviendront, il y aura exactement vingt-cinq ans que pour la première fois nous nous rencontrâmes à Berlin. Non point — rendons grâce au *genius loci* qui veilla ainsi sur la naissance de notre amitié — au sein des rumeurs de la ville, mais dans la lointaine retraite de l'extrême *Westend*, où, multiples, se croisent les paisibles avenues, dans cette maison de la Wesen Allee où Simmel rassemblait alors tous les fils de sa méditation. Non moins que le poète, le philosophe a ses bois sacrés, et dans ma mémoire, les allées du *Westend* sont jointes à celles de la Villa Montmorency, protégée par ses frondaisons et, le matin, toute bruissante du chant des oiseaux, où naguère si souvent je rendis visite à Bergson. — Bergson et Simmel : les deux maîtres de ma jeunesse ; je ne saurais dénombrer tout ce que je leur dois, mais avant toute chose de n'avoir jamais douté de la réalité de la pensée puisque, grâce à eux, sans cesse elle affleurait sous mes yeux —. Je revois ce *Symposium* qui se renouvelait chaque semaine : arrivé à Berlin de la veille, j'y figurais en ce temps-là le seul Français, accueilli par Simmel avec la simplicité la plus libérale, et bien que je n'eusse pas le moindre titre d'aucune sorte, dans ce *Seminar* tout privé, et que Simmel tenait chez lui pour éviter les intrusions. Je revois la longue table, Simmel à un bout, sa femme à l'autre, sept ou huit auditeurs, pas plus. *Symposium* de telle nature que nous ne pouvons plus espérer jamais participer à rien d'analogue ; l'esthétique en fournissait le départ, mais, tout de même que montent, impalpables, les sinueuses fumées de votre cigarette et de ma pipe, imprévisibles et iné-

vitables à la fois, de la parole de Simmel, se dégageaient, nous enveloppaient ces persuasives vapeurs métaphysiques dont vous êtes aujourd'hui pour nous — je songe à certaines communications de Pontigny sur *Meister Eckhart* et sur Saint-Augustin — le seul, le merveilleux et tout bienfaisant magicien. Sur la table, au centre du cercle, tout ensemble matière et instrument du prodige, un seul objet : une grande photographie de quelque chef-d'œuvre de l'art. La sagesse de Simmel voulait que toujours le point d'appui fut solide, universellement reconnu des meilleurs juges, soustrait à toute contestation — vous souvenez-vous de ce jour de Septembre 1906 à Venise, où, ayant eu la surprise et la joie de vous retrouver tous deux devant l'austère et admirable grisaille de Gentile Bellini à l'Accademia : le profil de Beato Lorenzo Giustiniani, je signalai à Simmel le Sebastiano del Piombo de San Giovanni Crisostomo qu'il ne connaissait pas — ce tableau d'autel où, comme des colonnes d'un bronze saturé d'or, toutes verticales se dressent avec tant de poids et de majesté six figures de saints et de saintes — et il me répondit : « Non je n'irai pas voir ce tableau : lorsqu'il s'occupe d'esthétique, un philosophe ne doit jamais recourir qu'aux maîtres de tout premier plan ». Et c'étaient ceux-là seuls qu'il évoquait devant nous : le Léonard de la *Cène*, le Giorgone de la Madone de Castelfranco, l'Antonio Pollaiuolo du buste du jeune guerrier du Bargello, le Dürer des dessins de l'Albertina, le Rembrandt des portraits. Son génie propre consistait à nous mieux découvrir (car, identique en cela à Bergson, quand il parlait, Simmel avait le regard toujours tourné vers l'intérieur) les racines, à suggérer l'arrière-plan de ce qu'eût été le monde entier si Léonard ou Giorgione, Dürer ou Rembrandt en eussent été les démiurges et, tout entier, l'eussent fait à leur image — de sorte qu'en leur essence à la fois métaphysique et spirituelle apparaissait pour un soir cette succession de mondes possibles devant lesquels l'imagination de ceux que se partagent la vocation de l'artiste et celle du métaphysicien n'a jamais fini de rêver. Comme Bergson aussi, Simmel parlait sans notes, et l'intimité de la circonstance, la crainte aussi de rompre ou seulement de suspendre par le bruit le plus léger ce subtil et tout puissant enchantement, retenait les auditeurs d'en prendre. A cette époque j'étais encore en deçà de la pratique du journal, — et c'est un de mes plus vifs remords parmi ceux, innombrables, que déclenche notre responsabilité dans la perte de trop de belles choses. Puis-je compter sur vous à cet égard ? J'ai bien peur que les exigences de cette vie toute métaphysique que vos

amis aiment et admirent en vous, déjà vous ait donné personnellement trop à penser pour vous en laisser le loisir. « L'homme qui n'oublie jamais l'ensemble de l'univers », — ainsi m'avez-vous défini un jour le philosophe; ainsi, du même coup, vous définissiez-vous vous-même; et si, ainsi que le prouve l'insigne exemple de Gabriel Marcel, il se peut que le philosophe tienne un journal, c'est un journal « métaphysique » donc tout différent de celui qu'il nous faudrait ici. Enfin, gardons encore un espoir en quelque autre des auditeurs aujourd'hui dispersés; souhaitons que ne se renouvelle pas tout à fait le naufrage où sombrèrent les entretiens de Mallarmé.

A la fin de la soirée nous sortions en tête à tête, riches d'un butin qui nous permettait d'affronter, plus précisément d'ignorer les rumeurs de la vie nocturne berlinoise, pourtant déjà si intense. Jusqu'à la Nürembergerstrasse — où j'étais le pensionnaire de la mère de notre amie Ina Bruhn, aujourd'hui Ina von Khardorff — en fait, le trajet était des plus longs, mais à Berlin, à Paris, à Marlotte (vous souvenez-vous de cette semaine du printemps de 1906 où nous avions fui Paris de concert pour travailler, vous à votre grande œuvre, moi à une étude sur Meredith (jamais menée à terme, mais qu'importe puisque depuis lors Fernandez a surgi), et où nous ne fîmes que causer — si bien que pour rejoindre, ne serait-ce que l'illusion du travail, il nous fallut regagner Paris et nous séparer), à Venise, et dans ces cercles que semblables aux Pudel de Faust nous ne cessions de tracer sous la charmille ou autour de la vasque de Pontigny, cheminant à votre côté jamais il ne m'a été possible de mesurer une distance. Longtemps notre entretien restait soumis au prestige des paroles que nous venions d'entendre: ce n'est que vers minuit — et souvent devant les sandwichs et le thé (dès ce temps, c'était le thé que j'avais coutume de demander à ce que l'on appelait alors à Berlin un *Wein* restaurant) que la conversation retrouvait sa marge de disponibilité, dont vous profitiez alors pour me vanter Paris — vous y étiez venu pour la première fois en 1900, vous y reveniez sans cesse, et dès lors on repérait en vous les premiers linéaments de ce que Henry James eut dénommé *the inveterate parisian* que, depuis, pour notre plus grande joie à tous, vous êtes devenu. Il va de soi que de mon côté j'exaltais les multiples révélations que me valait le séjour à Berlin. Ainsi s'inaugurait entre nous ce rythme de fécond contretemps qui anticipait de plus de vingt ans la formule

que devait nous apporter Thomas Mann à Paris, lorsqu'il disait que, de peuple à peuple, les relations devraient être fondées sur « leur réciproque admiration ». A cette formule, vous et moi, en tout cas, seront restés indéfectiblement fidèles.

•

Par une conjoncture singulière — car de qui et de quoi ne parlions-nous pas ensemble ? — je ne crois pas qu'à cette époque jamais le nom de Novalis ait été prononcé entre nous ; — mais en revanche comme je revois bien cette soirée de printemps de 1907 où, débarquant de Berlin vous vîntes aussitôt faire la connaissance de Z. ; et où, dans le cabinet de travail de la rue de la Tour, la conversation vint atterrir sur cette notion de *Stimmung* qui si fort m'occupait.

Stimmung — on me dit que dans l'Allemagne d'aujourd'hui le terme subit une de ces réactions de défaveur qui en tous domaines ne figure rien de plus que les oscillations d'un pendule, et qui, pour les mots, non moins que pour les hommes de génie, n'ont d'autre résultat que de leur permettre de se reposer quelque peu du culte trop insistant que leur rendent leurs fidèles. Le Berlin où nous nous rencontrâmes — j'entends : ce petit groupe, visité hélas depuis par la mort, de toute façon épars, et qui n'existe plus qu'au fond de notre cœur — vivait en toute sa profondeur la parole de Novalis : « Das beste ist überall die *Stimmung* ». Aux exemples que j'avais sous les yeux, étaient venus se joindre pour moi deux de mes grandes révélations de ce temps-là : le Stefan George de *Das Jahr der Seele* et de *Der Teppich* des Lebens, et plus intimement peut-être, plus persuasivement encore le Jacobson de *Niels Lyhne* et des *Nouvelles* ; cependant, ignorant Novalis et parce que je l'ignorais, devant ces exemples même je n'avais pas su remonter tout à fait jusqu'à la source cachée ; je ne me rendais pas compte que la *Stimmung* elle-même était, à la lettre, une religion, — la religion de l'âme : plus précisément (pour recourir à la formule par laquelle à présent je me la représente) la religion de l'âme-île. Et c'est cela même que vous m'entrouvrîtes le soir de la conversation à laquelle j'ai fait allusion, et où, à propos de la *Stimmung*, vous appelâtes mon attention sur Novalis et sur ceux qu'avec justesse vous teniez pour ses pères spirituels sur les *Herrnhüter*, les frères Moraves, de façon plus générale encore sur tout ce qui découle de la tradition piétiste : « Pour cette lignée — me disiez-vous — tout le problème réside dans l'obtention d'abord, puis et surtout dans la pré-

servation d'un certain état intérieur de nature sentimentale — souci d'où relève à leurs yeux les actes, les gestes, les paroles — et leur existence toute entière. Pour eux il s'agit toujours, tout en assurant avec l'extérieur le minimum de communication inévitable, de ne pas trahir la Stimmung intérieure, de ne troubler en rien la vie qu'à travers tout elle continue de mener au dedans de nous, par dessus tout — et c'est là le plus difficile — de ne jamais la perdre de vue ». Par vos paroles vous veniez de donner un nom tout ensemble à un des besoins et à une des aspirations les plus anciennes et les plus permanentes de mon être même, et grâce à elles j'étais acquis à Novalis avant même de l'avoir lu. Sur ma demande vous me fîtes venir de Berlin dans une édition des plus rares, les poèmes et cantiques spirituels du maître d'élection des *Herrnhüter*, de Zinzendorf. Mais, devant les concomitants quelque peu pathologiques dont s'accompagne la piété à mon gré trop continûment pâmée de Zinzendorf au lieu de défaillir d'aise, mes forces se révoltèrent, donnant naissance à cette réaction du bon sens qu'engendre chez moi par dessus tout — d'aucuns diraient : uniquement — la complaisance dans la pâmoison, en quelque ordre que celle-ci se produise, j'ai toujours l'exemplaire de Zinzendorf dans ma bibliothèque (du moins dans celle de réserve) mais ce qu'il me rappelle surtout ce sont vos paroles de ce soir-là.

Mais, en ce printemps de 1908, deux autres motifs, à peine moins pressants, m'orientaient vers Novalis. Vous me disiez, en effet que, pour appréhender en ses véritables termes le problème posé par la religion de la *Stimmung*, le document crucial était le *Tagebuch* que Novalis avait tenu à partir du jour de la mort de sa fiancée, et qui constituait la tentative la plus délibérée, la plus poussée aussi, pour se maintenir fidèle à une Stimmung unique, en même temps qu'il enregistrait l'échec de pareille tentative dès qu'à nouveau se réaffirmaient les droits de la vie. Or, d'une part, j'étais cette fois non plus en deçà, mais à la veille même de la pratique du journal, et d'autre part, je cherchais un sujet de nouvelle, et celui-ci me paraissait du plus vif intérêt. Le journal voleta une huitaine de jours dans le sillage de Novalis, mais, trop faible encore, replia ses ailes pour ne prendre qu'en décembre suivant son vrai départ ; la nouvelle, elle, si un cahier de notes tout spécial lui fut consacré, ne vit jamais le jour.

CHARLES DU BOS.

EXTRAITS DU JOURNAL

Vendredi 8 Janvier 1926
9 heures 20 du soir

J'éprouve le besoin de dicter un journal, si bref soit-il, car je n'exagère pas en disant que depuis le début de la semaine voici le premier moment qui m'est accordé pour reprendre contact avec moi-même. Sensation étrange tous ces derniers jours d'être au sommet et dans la plénitude de l'activité de mon esprit et de ne pas disposer d'une seconde pour en profiter. Je sais bien que ma vie appartient toute — et de plus en plus — aux autres, que peut-être je ne m'accomplis dans le sens de ma nature qu'en les laissant s'en emparer, mais vraiment ils en usent avec une ampleur dans la désinvolture qui a presque la valeur d'un spectacle esthétique. Et à travers cela fusent en moi sans cesse de merveilleux projets de travaux à accomplir que je regarde de très loin comme ces compagnies de perdreaux auxquelles faisait allusion une de mes *Balles Perdues* de naguère.

Que sauver de la journée d'aujourd'hui — si riche, mais si mêlée, si contradictoire aussi ? Allons droit au plus haut. De ma première séance chez Valéry — qu'avec sa narquoise gentillesse Valéry dénomme les vendredis de Léonard — j'ai rapporté une impression assez pathétique. J'étais accompagné et de Paule et de Madame Desclaux qui avait sa machine à sténographier, et Valéry s'est mis à parler devant nous l'introduction qu'il doit nous donner sur Léonard. Au début ce fut assez quelconque : Valéry n'avait eu le temps de rien préparer ; et pour qu'il entre dans son monologue le plus profond il a besoin d'un minimum de branle, ne fut-ce que pour pulvériser la suggestion de l'interlocuteur. Or, au début, par respect excessif pour une profondeur peut être à venir, je n'ai pas

osé entrer dans le jeu, de peur de déranger le courant. J'ai eu tort, d'autant plus qu'au grand divertissement coupé d'effroi de Paule, à un instant quelque peu languissant, ce sommeil qui depuis quelques jours s'abat régulièrement sur moi entre trois heures et trois heures et quart a opéré sa malencontreuse descente : il paraît que j'ai dormi cinq minutes, que Paule a toussé à bon escient mais ni elle ni moi n'avons pu nous rendre compte si Valéry s'en était aperçu. Un pétillement amusé dans son œil au moment où je me réveillais m'incline à le croire. Du reste le résultat fut excellent, car se disant évidemment que pour fixer mon attention il fallait descendre un peu plus profondément, il se mit aussitôt à le faire et les propos notés en bénéficièrent. De mon côté, j'obtins de moi-même par un sursaut le maximum d'attention, lui posai vers la fin quelques questions qui le firent aussitôt rebondir et sur lesquelles il est entendu que nous reviendrons vendredi prochain. J'avais été arrêté par sa formule la plus heureuse : « Léonard est l'ange de la morphologie », et lui disant combien je trouvais ceci juste j'ajoutai que je souhaiterais le voir insister sur cette notion de l'ange chez Léonard : « Il me semble que chez Léonard l'ange correspond à un caractère d'essence, inscrite en son être, qui à son tour saisit l'essence des objets ». A quoi il me dit : « Oui, mais cela, c'est mystique » avec la nuance de blâme qu'il attache toujours à ce mot, et témoignant ainsi de cet arrière-fond dressé contre le religieux, de ce que Gide appelle chez lui le côté anticlérical. Or, en fait je ne visais rien ni de mystique ni même de religieux ; et ainsi que je le lui dis je pensais à une autre de ses formules — qui me paraît très juste elle aussi — sur Léonard : « Il est abstrait et fidèle ». L'ange de la morphologie, c'est cela : fidèle à l'essence ou plus exactement au devenir actif de la forme ; abstrait dans la mesure où de cette forme c'est ce devenir actif seul qu'il veut retenir. Et Valéry ajoutait fort pertinemment : « Il pense par force ». Je crois que sur cette question du sens morphologique de Léonard cette introduction pourrait apporter de précieux appoints. De même, je lui ai dit qu'il y aurait grand intérêt à ce qu'il serrât de près ce qu'il entend par l'attitude centrale de Léonard à laquelle il fait allusion dans cette phrase de *Notes et Digressions* : « Je sentais que ce maître de ses moyens, ce possesseur du dessin, des images, du calcul, avait trouvé l'attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l'art sont également possibles ». Le rappel de cette phrase lui a fait plaisir et il a été convenu qu'il préciserait la prochaine fois sa pensée sur ce point.

Rentré à la maison après le thé, puis dans le taxi qui était heureusement éclairé, j'ai relu à nouveau dans « Notes et Digressions » et dans l'introduction de 1894 les passages ayant trait à Léonard, et ai été frappé plus fortement que jamais de la densité, de l'éclat, de la vigueur concentrée du Valéry de ce temps-là. Je crois bien que je n'avais pas relu le livre depuis mes conférences du printemps 1922 chez Madame Chanler, et je me murmurais en n'y changeant qu'un mot la phrase de Swift vieilli quand il reprit son propre *Conte du Tonneau* : « *Good God what a genius I had when I wrote that book !* ». Par où je ne veux pas impliquer que ce génie il ne l'a plus, mais seulement que la gloire — et les commandes dont elle s'accompagne — l'incitent sans même qu'il en soit responsable à n'user que des ricochets sur l'eau et non plus de ce qu'il y a au fond du puits. Dans le taxi j'avais à son endroit un élan de gratitude, de tendresse, de désir presque éperdu de le ramener à son génie même, je songeais à ce que ce retour à Léonard pourrait donner, combien il serait important que ce livre — introduction et texte — fut fait avec soin et lenteur, et combien la déplorable hâte à laquelle nous condamne notre temps fera qu'il en sera sans doute tout autrement. Oh les bienfaits de l'obscurité, du recueillement ! Cela au moins est sauvé pour moi, étant si à l'abri de toute visite de la renommée. Que je sache seulement en user !

Jeudi 21 Avril 1926
Midi trente-cinq

ILE SAINT-LOUIS

L'acuité de la douleur de tête s'est dissipée ce matin vers neuf heures et quart au moment où je suis sorti. Temps encore plus beau que les jours précédents, et dont je me sens enveloppé, pénétré et comme détendu. Voici plusieurs matins que sortant ainsi, faisant une halte dans le square Notre-Dame — pour moi depuis cinq ans si plein de souvenirs de travail et d'entretiens avec Paule, endroit dont la beauté, la familiarité, le sentiment de halte et d'oasis que paraissent y éprouver les personnes assises sur des bancs, m'attachent chaque jour davantage — je sens tout renoué et presque ininterrompu l'entretien avec moi-même. Aujourd'hui — et cette fois sans nulle fièvre

— je musais sur mon étude au sujet de ***Numquid et tu*** et tous les problèmes annexes. Quand on est encore trop las pour passer à l'acte, ici pour s'asseoir et écrire, il y a une douceur, presque une béatitude à caresser les alentours de l'effort même, à rester en deçà de la tension de la corde, à condition que l'on sache que l'on joue dans la bonne direction, dans la direction où en effet elle se tendra. Et aussitôt point la récompense de cet entretien retrouvé, à savoir le retour des valeurs positives de la solitude et du silence. Au fond ces deux mots représentent dans ma vie un des sujets que mon journal a rarement abordé et dont il faudrait au contraire qu'*Introspections* s'occupe longuement. Celà tient au caractère si complexe si partagé des sentiments que ma nature leur porte. La solitude ne m'est tout à fait chère que dans les périodes où l'entretien avec moi-même ne s'interrompt pas, dans celles où tout le reste est à sa place — ce qui veut dire dans mon cas où je suis tranquille quant à l'état de tout ce reste. En rentrant tout à l'heure en taxi après ma visite et ma conversation avec Madame Sevêke — conversation qui m'avait si pleinement satisfait, la voyant toute autre qu'en novembre, ayant accepté les conditions de sa vie, sachant y trouver contentement, et éprouvant ce qu'il peut y avoir dans la stabilité, ne gardant plus trace de cette attitude taquine et presque pointue qu'elle conservait au sujet de Paule, et à la lettre ne la comprenant plus — je me disais que dans mes rapports avec les êtres qui me sont chers de plus en plus le besoin qui domine est celui d'être rassuré sur leur compte, par où je veux dire de savoir qu'ils sont intérieurement en bonne santé. Ceci rejoint ma conversation de l'autre soir avec Mademoiselle Dhermy et correspond à cette persuasion chez moi plus profonde que je ne saurais jamais l'expliciter que tant de malaises, de mécontentements reposent sur ce tragique élément de malentendu qui s'insinue, puis s'installe entre les êtres et qu'il est si difficile de dissiper. Ce besoin presque morbide chez moi, en tout cas physique, que l'atmosphère soit éclaircie, qu'à la faveur de cet éclaircissement les choses s'arrangent, qu'il devienne possible de repartir, de remettre en mouvement, tient au fait que tant que je ne suis pas rassuré sur l'état présent de tous les êtres qui comptent pour moi, il m'est impossible d'accéder du tout à moi-même. Malaise, mécontentement, malentendu autour ou auprès de moi ont un résultat immédiat et très net : ils me paralysent au point de me supprimer. Et même si je sors, même si je vais m'asseoir dans un jardin, je ne suis pas vraiment avec moi, j'appartiens au souvenir du malai-

se et à l'anticipation du suivant. Qu'est-ce à dire sinon qu'ayant depuis treize ans rempli ma vie jusqu'à la limite du possible, portant en moi ce besoin dont je suis conscient, qui est le comble du péril mais que peut-être je ne parviendrai jamais à éliminer d'y ajouter sans cesse, — avec cette totale absence de prévision qui est si mienne, dont je ne peux même pas tout à fait souhaiter de me défaire car, elle disparue, je cesserais en un certain sens d'être moi — j'ai perdu tout contour individuel à force de contradictoirement appartenir. Et c'est pourquoi sans doute, non tout différent des enfants qui jouent et qui s'ébrouent sur une pelouse, ma dernière sensation de vacances est dans le genre de halte que je notais dans un précédent journal à propos de ce que le café — mais combien davantage le jardin — en est venu à signifier pour moi. Etre rassuré sur le sort de ceux que j'aime, puis me blottir solitairement et ne plus alors entendre que le murmure étouffé de mon être le plus profond — tel est pour l'heure le rythme que je tends à préférer. Et ceci, de la solitude, me fait passer au rôle du silence dans ma vie. Ici la situation est encore plus complexe et plus partagée du fait qu'ainsi que je l'ai souvent noté le besoin d'exprimer est premier, fondamental en mon cas, que c'est un besoin d'ordre physique — sans la satisfaction duquel physiquement mon malaise devient bien vite intolérable. Il me faut à tout prix expulser chaque jour ne fut-ce que quelques-unes des innombrables choses qui sont sans cesse présentes et accumulées en moi. Faute de quoi j'étouffe. Mais le mouvement pendulaire inverse se produit bien vite, et il suffit d'une demi-douzaine de contre-sens sur la signification, la portée, les motifs aussi que je puis avoir eus de dire ceci ou cela pour me renvoyer à moi-même et me faire priser le silence par-dessus tout.

Journal du Mardi 11 Mai 1926
(6 h. 1/2 soir)

Je suis si complètement anéanti qu'il m'est impossible de trouver même l'ombre d'une idée pour mettre en mouvement George III et je dicte ces quelques lignes dans l'unique espoir qu'il se dégage un nombre suffisant de calories pour que je sois en état de dicter ce soir à Germaine. Le phénomène Keyserling avec tout ce qu'il a comporté m'a fait toucher — et peut-

être pour la première fois — qu'il y a tout de même des limites à ma force de résistance. Que je suis curieux à envisager sous l'angle de l'action, et comme il vaudrait la peine que je le fisse un jour moi-même ! Il n'y a rien dans ce domaine de l'action de plus difficile que de me mettre en mouvement, — rien, si ce n'est de m'arrêter une fois que j'ai pris le départ —. Dans ma conversation de dimanche soir avec Z., c'est elle, bien entendu, qui avait pleinement raison : il est fou, plus que fou, coupable peut-être de jeter ainsi ma vie à tous les vents (singulier, ce besoin, que d'une manière ou d'une autre j'eus toujours de me détruire) : à tout ce que Z. me disait, je n'avais d'autre réponse que celle tout instinctive mais qui surgit en moi de telle profondeur : « Je ne puis supporter qu'une chose soit mal faite : j'admets fort bien qu'on ne la fasse pas du tout, et même mon aversion initiale pour l'acte d'agir tend toujours d'abord à cela ; mais si on se mêle de la faire, oh ! alors, je ne parviens pas à assister passivement à un échec ou même à une demi-réussite ». A quoi Z. répond longuement, non sans raison qu'au fond il n'y a pas d'être plus autoritaire que moi, et que sans m'en douter j'ai un tempérament de dictateur. Il se peut : le Foyer, Pontigny, des épisodes tels que cet épisode Keyserling semblent lui donner raison ; peut-être est-ce là la revanche d'une volonté de puissance que sur tous les autres plans systématiquement je rejette ; auquel cas il importe certes de veiller, car je dis non à la volonté de puissance et il ne s'agit pas qu'elle reparaisse à la faveur de ce détour.

S'il y a en moi du dictateur, cette veine de ma nature doit être dans quelque étrange liaison avec mon goût, mon besoin du martyre qui fait que sans cesse je m'applique — et la rappelais l'autre soir à Z. — l'étonnante parole de Tourgueniev sur les nihilistes russes : « Ils ne croient à rien, mais ils ont besoin du martyre », besoin inscrit très avant en moi, mais dont aujourd'hui j'aperçois qu'il est peut-être mêlé de volupté, et qu'à ce titre il constituerait une complaisance.

Pourquoi décider — et là pointe le dictateur, là gît peut-être le germe d'un odieux orgueil — que faite par un autre que moi une chose sera mal faite ou demi-faite ? Oh ! ici, nous descendons très avant dans ma nature : c'est, d'une part, que dans l'action plus encore que partout ailleurs je ne puis supporter la lenteur : dans l'action, plus même que dans la pensée, je suis d'une rapidité foudroyante qui me joue des

tours, certes, car jamais je ne me donne le temps de réfléchir ; mais l'hésitation, le tâtonnement, le balancement m'y sont, je ne sais pourquoi, insupportables : dans la zone de l'action, je me meus comme j'imagine que les bons pompiers se doivent mouvoir dans un incendie (et dans un incendie véritable je serais sans doute le plus démuni, le moins pompier des êtres) : c'est bien cela : l'action m'apparaît toujours comme une sorte d'incendie : je m'y jette ; et ceci prouve assez combien elle m'est peu naturelle, combien pour moi elle relève de l'ordre de l'accident, de ces accidents où il faut payer de sa personne.

Et puis, il y a autre chose, et sur quoi l'épisode Keyserling m'a bien éclairé : à tel point disjoints sont chez moi les ordres de l'action et de la pensée, qu'une fois engagé dans l'action, je ne puis supporter qu'on s'arrête en cours de route pour méditer sur le butin psychologique qu'elle apporte : mes amis ont des háltes, des pauses méditatives ; moi, j'enregistre mais au vol et me refuse à analyser tant que j'agis comme je me refuse alors à tout ce qui pourrait ralentir mon mouvement. Sans doute ai-je raison du point de vue de l'action ; mais sans doute aussi ai-je tort du point de vue de la pensée ; car j'ai beau me dire que je lierai la récolte plus tard, en fait je ne trouve plus alors le temps de la lier ; que de choses me sont ainsi passées par les mains dont je n'ai gardé nulle trace, et de ce phénomène — en son genre unique qui a nom Keyserling — trouverai-je le loisir de rien fixer, maintenant que s'est retiré l'ouragan et que je tends enfin à rentrer dans ce qui est ma vie propre, pour l'heure, dans George.

Ce qui m'a permis d'apprécier le phénomène Keyserling pour ce qu'il vaut, c'est d'avoir su d'un bout à l'autre le prendre pour un spectacle (et ceci m'éclaire davantage encore sur la profondeur de mon scepticisme). Presque tous mes amis, même ceux qui se sont montrés sensibles à la prodigieuse force vitale qu'il incarne — se sont préoccupés du contenu qu'il pouvait apporter et de sa valeur intrinsèque. Moi, pas : je l'ai pris comme une donnée ainsi que luimême pose qu'il prend les autres et qu'il souhaite d'ailleurs qu'on le prenne : peut-être est-ce son aperception de cela — car vis-à-vis des êtres il a un mélange d'aperception et d'indifférence qu'il serait bien intéressant de doser — qui a eu pour résultat qu'il m'a témoigné une sympathie qui dépasse les échanges qu'il y eut entre nous. D'échange à vrai dire il n'y en eut pas à proprement parler : je ne lui ai exactement

rien montré de moi-même, et pas un instant je n'en ai même éprouvé le désir : devant les forces de la nature, je m'incline, je les accepte comme telles, et je suis du reste certain que rien de ce que j'aurais pu lui montrer n'eût présenté pour lui l'ombre d'un intérêt : mais il m'a instruit sur moi-même en ce sens que si devant la force de la nature sur le plan humain, je commence par éprouver un recul — recul qui était à son point culminant le soir de son arrivée, lorsque en sortant de l'Hôtel des Ambassadeurs je disais à Joseph et à Jean : « Les forces de la nature ne sont pas pour moi : je ne les aime pas » — cependant quand elle est d'un certain volume et d'un certain calibre, je ne résiste pas longtemps à la force de la nature, et le soir du dîner chez les Pourtalès, surtout à partir du moment où je vis Keyserling survoler Mme de Noailles, la comprendre pour ce qu'elle était, et ne point lui en vouloir de son attitude, précisément parce qu'il l'avait comprise (en tout cet épisode Mme de Noailles, Keyserling a été étonnant d'intuition immédiate et profonde) j'étais conquis. Au reste, comme je le disais chez Mme de Loys après son départ, surtout en réponse aux réserves de Schwab, les Français ont grande peine à tenir le coup de ce que j'appelais ces chaudières en constante combustion : ils éprouvent le besoin de les ramener sur le plan intellectuel, celui des idées que l'on peut mesurer et surtout discuter, dans la zone de la conscience claire, et j'ajoutais que je ne suis pas autrement sûr que beaucoup de Français auraient supporté le Nietzsche des heures d'éclatement. Moi, au contraire, ce qui me retient dans un phénomène du type Keyserling c'est cette force toute inconsciente de ce qu'elle va dire — Keyserling est le plus inconscient des êtres et lui-même le sait et l'a plusieurs fois marqué — et qui se projette sans cesse : sans doute elle charrie, et ce qu'elle charrie est de très inégale valeur, mais, mauvais non moins que bon, cela remonte toujours du même incandescent foyer. Un jour que je lui demandais combien de temps restaient d'habitude les visiteurs à Darmstadt ; il me répondit avec cette affirmation tout ensemble massive et ingénue — qui constitue le point où il est le moins distant d'une certaine forme très spéciale de la grâce — : « Personne n'a pu supporter mon dynamisme spirituel plus de trois jours ». (Comme j'étais au soir du quatrième jour et que je tenais encore — tout juste — mais enfin que je tenais, j'en ressentis un inconcevable orgueil). Dans cette veine de l'ingénuité révélatrice, il a eu quelques mots charmants. Jeudi soir en allant dîner chez les Pourtalès, comme je lui demandais s'il avait été satisfait des visiteurs

de ce jour-là, après m'avoir témoigné son contentement, il ajouta : « Celui qui m'a le moins intéressé, c'est le jeune critique musical (il s'agissait de notre Schaeffner, qui sans doute avait cru qu'il désirait être informé de la situation actuelle dans le domaine de la musique) il parle plus qu'il n'interroge » mot délicieux : pas plus que la discussion — dont il nous a dit à plus d'une reprise qu'elle lui paraissait inutile au premier chef (et rien n'est plus comique à dire devant des Français qui gardent une fierté mi-légitime, mi-puérile que la France soit le pays de la libre discussion) il n'admet qu'un autre que lui s'arroge le droit de l'exposer. Les quelques personnes, au reste, dont il a été moins satisfait que des autres furent à ses yeux d'une manière ou d'une autre passibles du même grief : Berl, chez Fabre Luce à cause de son goût des grands problèmes métaphysiques, envisagés sous l'angle de la dépersonnalisation, Schwab, qui interrogeait lui et qui précisément posait des questions auxquelles Keyserling n'avait pas envie de répondre et dont Keyserling en partant de chez Mme de Loys me dit : « Celui qui m'a le moins plu c'est ce jeune homme aux cheveux blonds qui posait toujours des questions ». D'où il ressort que les thaumaturges aiment selon les cas, à être interrogés ou à ne l'être point.

Lundi soir, 2 Mai 1927

Onze heures soir

ILE SAINT-LOUIS

L'étude sur *Numquid et tu ?* a été achevée cette après-midi à deux heures et demie ; interrompue je ne sais combien de fois, menée à terme à travers la conjonction d'une crise intérieure et d'une crise de santé des plus aiguës, son achèvement me laisse notablement soulagé. Pendant les heures qui suivirent j'ai éprouvé une allégresse et comme un accroissement de vitalité ; entre sept heures et demie et huit heures et demie en revanche, tandis que je commençais à dicter à Mademoiselle Dhermy la lettre pour Gide, le sentiment d'une absence et comme d'un peu de congestion. Adrienne se bornant à entrer dans la pièce, j'ai cru qu'elle avait annoncé le dîner — ce qui, en fait, était inexact. Au sortir de tout travail intense il me faut

maintenant revenir d'assez loin. Mais le dîner, puis la conversation m'ont, si je puis dire, réinstallé dans la pièce et stabilisé. Quel voyage est au fond tout travail créateur ! Dictant ceci je songe à la parfaite définition que donne Laforgue du cabinet de travail de l'écrivain : « Quelque chose comme la cage d'un ascenseur ».

Comme toujours, une fois le courant en plein mouvement, le *Journal* a été suspendu : je vois que le dernier date de mercredi soir, et est l'ébauche d'une des notes de l'étude. Pendant ces derniers jours, de beaucoup — en dehors du travail proprement dit — ce qui m'a le plus frappé c'est mon entretien de samedi soir avec Groethuysen et la profondeur de ses observations sur Gide. Ce soir-là je souffrais au dernier point : j'étais monté avec Germaine au cabinet de travail du second : nous avions poursuivi, dans la faible mesure où mes forces me le permettaient, l'étude sur *Numquid et tu ?* jusqu'à l'arrivée de Groethuysen vers dix heures. J'avais alors dicté le projet de la décade sur le Romantisme, la lettre à Desjardins, les listes des hôtes souhaitables à Pontigny ; puis, Germaine partie à onze heures trente, nous eûmes jusqu'à minuit et quart — heure à laquelle, tordu de douleurs, je dus renvoyer Groethuysen pour me mettre au lit — un échange des plus particuliers. Après que j'eusse donné communication à Groethuysen du passage de l'étude ayant trait aux paroles du Christ, et au problème de la parole en général, Groethuysen me dit avec quel sentiment de malaise il avait lu le *Numquid et tu ?* « C'est ce sens si spécial du péché qui est propre à Gide — et qui n'a rien à voir avec le péché en général, avec la notion de péché originel. On dirait que le péché de Gide n'est pas un péché humain, qu'il vit avec le souvenir d'une certaine chose qu'il a faite, qu'il voudrait dire, qu'il ne peut pas dire, et qui lui appartient à lui seul. C'est comme s'il était retranché de la communauté, — de cette communauté que crée précisément le péché humain, et d'autant plus quand il est et parce qu'il est le péché originel ». Je ne saurais dire à quel point ceci me paraît profond — et vient compléter en les éclairant tout un faisceau de mes intuitions sur Gide. Mais avant de creuser cela davantage, je veux noter une fois de plus cette adorable bonhomie tantôt amène et tantôt — comme dans le cas de Gide — attristée de Groethuysen. Je n'ai jamais rencontré être humain qui, lorsqu'il est amené à formuler une réserve sur un de ses semblables, soit plus touchant à regarder tant il est alors comme envahi de la plus

délicate mauvaise honte, comme s'il s'éprouvait dans son tort de porter en soi la réserve elle-même : il voudrait tant, dans le cas de la réserve, pouvoir faire ce qu'il fait dans celui de l'incomplétude, c'est-à-dire aider l'auteur, l'accoucher, produire dans son plus beau jour ce que l'auteur lui-même n'a pas eu tout à fait la force de faire, bref en agir avec lui comme il eut — dans la lettre qui m'alla droit au cœur qu'il m'écrivit naguère après avoir lu mon Mérimée — la gentillesse de prétendre que moi aussi je le faisais. L'autre soir, disant ce que je viens de noter, il avait positivement l'air implorant, — je veux dire implorant que l'on s'abstînt de toute interprétation défavorable. Toute son expression disait : « Oui, c'est triste ; et ce n'est pas de sa faute si Gide est ainsi, et, songez, comme ce doit être pénible pour lui ! ». Mais il n'en est pas moins vrai que ses vues rejoignent celles qui se font de plus en plus précises chez moi sur l'impossibilité de cet être à prendre contact avec quoi que ce soit d'autre que lui-même, — et ce qui complique encore ici le cas (car enfin il se peut concevoir à la rigueur que l'on soit incapable d'un autre contact que personnel : Maine de Biran en est un insigne exemple ; mais alors on prend contact avec le tout de soi-même, et par là en vertu de ce mystérieux supra-individualisme dont est investi l'individualisme même pourvu que celui-ci soit exhaustif, tout ce que l'on ramène revêt une valeur générale, — tandis qu'au contraire chez Gide même le trophée de l'introspection — comme celui dont je le loue dans l'étude — semble avoir surtout pour résultat de souligner ce qu'il y a de plus radicalement personnel, dans le sens de retranché de la communauté, de sa nature), c'est que sur lui-même il n'est pas — parce qu'au fond il ne veut pas l'être — vraiment au clair ; il fait la part belle à l'inconscient — et, du point de vue de ce qu'il souhaite, il n'a pas tort, car comme je l'ai découvert, non seulement en 1924 au moment de *Corydon*, mais dans mille circonstances de ses rapports avec les êtres dans la vie, il est doué de ce qu'il faudrait appeler un inconscient délibéré ; son instinct de conservation — je veux dire dans le sens où il désire que cet instinct opère — possède des antennes infaillibles qui atteignent d'autant mieux leur objet que Gide les laisse virer au sein de l'inconscient même. Les rapports de l'inconscient et du conscient chez Gide sont un problème étonnant, que je n'ai jamais vu avec plus de netteté, et dont il faudra que mon livre fasse état (ce sera le comble de l'adresse — incomparablement plus difficile que les notes, qui déjà l'étaient fort — de l'étude sur *Numquid et tu ?...* que de parvenir à le faire sans blessure).

Mais voici qu'à nouveau, bondissant dans la joie que me donne la dictée, je fixe ici des choses autres que celles que je visais. Revenons au point où l'apport de Groethuysen couronne et vérifie des intuitions miennes. Gide est, si je puis dire, tout ensemble astral et trop humain ; mais d'un trop — et là est l'insondable singularité de son problème — qui exclut l'humain proprement dit.

Et aussi, tandis que j'écoutais Groethuysen l'autre soir, je revivais ma si particulière impression de ce soir de décembre dernier où plus vivement que jamais je sentis que Gide était le lieu d'un destin — d'un destin plus grand que lui (et c'est d'être ce lieu qui lui confère la seule grandeur que je lui reconnaisse) — et je me disais que nos descendants qui ne pourront que lire ses œuvres ne connaîtront ni cette grandeur ni ce charme qui peut être irrésistible dans l'ouverture qu'il a presque toujours dans le tête à tête, et qui lui restaure alors cette humanité dont son œuvre, elle, est si dépourvue ; peut-être ne connaîtront-ils même pas cette brusque, admirable montée en lui du sentiment de la justice (ses œuvres critiques témoignent plutôt de l'équité grâce à l'équilibre du jugement que de cette intégrité, de cette rectitude, de cette gravité aussi dont tout l'homme est empreint lorsque ce qui est de l'esprit est en jeu). Mais tout ceci devra affleurer en touches dans le livre même, et il est temps d'arrêter ce *Journal*.

Mardi 24 Mai 1927
11 heures soir
ILE SAINT-LOUIS

J'ai encore vingt minutes avant que ne s'achève la soirée et j'en veux profiter pour fixer ne fût-ce que quelques-unes de mes impressions lors de mon dernier tête à tête — dimanche de quatre et demie à sept et demie, dans le cabinet de travail du second étage — avec Gide. Il avait débarqué le mardi précédent prématurément revenu de Heidelberg, mais nous ne nous étions pas encore revus en tête à tête, et j'y tenais d'autant plus que comme d'habitude je comptais sur cette reprise de contact pour galvaniser l'ennui et la lassitude que j'éprouve à écrire en ce moment sur lui. Là est pour moi la preuve indiscutable qu'à mes yeux

du moins Gide est plus grand que ce qu'il fait : combien de fois n'ai-je pas eu l'impression d'avoir jusqu'à la satiété fait le tour de ses écrits, et puis telle est la toujours rebondissante richesse de notre dialogue — voilà seize ans qu'il se poursuit — que sa présence me rend courage pour écrire encore sur lui. Dimanche soir si après son départ le mal ne m'avait terrassé au point de m'envoyer au lit sans pouvoir profiter de la venue de Germaine, je crois que j'eusse été bien disposé pour reprendre un départ dont demain en tous cas il faut absolument qu'il s'accomplisse. Il m'a touché par la parfaite gentillesse avec laquelle il a pris mes réserves sur *Numquid et tu ?...*, et plus encore par l'accent profondément émouvant dont il m'a dit : « Mais vous sentez bien, n'est-ce pas, Charlie, que dans les paroles du Christ, je préfère et choisis dans *Numquid et tu ?...* celles-là même qui me condamnent », ajoutant avec un accent presque d'imploration qui était vraiment beau : « Vous sentez bien que je n'approuve pas ma vie ». C'était la première fois que Gide s'exprimait ainsi : d'ordinaire, sans chercher du reste à s'approuver, cependant il lui advient de tirer hors de leur sens certaines paroles, non point précisément pour s'en autoriser mais plutôt pour indiquer qu'il en existe une interprétation qui pourrait lui permettre de le faire. Il est évident qu'il souffre vivement à l'idée de ne se pouvoir considérer pour chrétien, et qu'il faut toute la tendresse qu'il a pour moi pour m'avoir si gentiment laissé lui contester publiquement le titre. Quel cas extraordinaire que le sien, et dont peut-être la leçon dernière la plus profonde, c'est qu'ayant voulu, à l'origine, sans doute pour des motifs tout ensemble nietzschéens et de sincérité, surmonter en lui l'idée de mérite, il y a trop bien réussi, a été pris à son propre piège, et à force de se persuader qu'il ne faut pas quand on agit tenir compte de l'approbation qu'on se donne ou qu'on se refuse, il a peut-être inconsciemment cédé à la commodité, créé sinon une habitude, du moins une pente qu'il ne peut plus remonter. Je lui rappelais ce soir où à La Saussaye en Septembre 1924 il m'avait signalé ce besoin de l'approbatur qu'il tenait avec raison pour central en moi. Mais peut-on vivre en renonçant à s'approuver ou à se désavouer ? J'en suis moins persuadé que jamais, et l'exemple de Gide semble apporter un renfort à la fois touchant et tragique à cette nécessité.

CHARLES DU BOS.

TORSE ARCHAÏQUE D'APOLLON

Nous ne connaissions pas sa tête, l'inouïe,

Où les yeux tels des fruits mûrissaient, mais [pourtant

Son torse comme un candélabre éclaire [encore

Et c'est là qu'en retrait la vue se tient et luit.

Sinon la ligne du thorax ne pourrait guère

Nous éblouir, et dans la courbe lentement

Autour des reins, il n'y aurait pas le sourire

Vers ce milieu qui portait le pouvoir du sexe.

Sinon la pierre ici serait vacante et courte
Sous la retombée transparente des épaules
Et ne vibrerait pas comme la peau des fauves.

Et brisant tous les bords ne sortirait pas d'elle
Comme fait l'étoile. Car il n'y a pas là
D'endroit qui ne te voie : il faut changer ta
[vie.

RAINER-MARIA RILKE.

Traduit de l'allemand par GUILLEVIC
et JEAN-PIERRE WILHEM.

LA SÉDITION HUMAINE

Constater que certains mots ont perdu la netteté de leurs contours aussi bien que de leur contenu, c'est devenu presque un lieu commun. Ainsi des mots Liberté, Justice, Démocratie, par exemple. Jamais il n'a été plus nécessaire d'en préciser les acceptions et les limites, sur lesquelles tout le monde puisse s'entendre. Peut-être est-ce actuellement une des tâches majeures dans la pacification du globe.

Plus important encore que tous ceux-là, puisqu'il les commande et les ordonne, est un mot, une notion plutôt, qui exige ainsi de prime abord une délimitation sans équivoque. C'est le mot *homme*. Aucune notion sans doute ne paraît plus évidente, et n'est en réalité plus ambiguë. Sur cette ambiguïté s'appuient toutes les tyrannies. Celles-ci prennent donc grand soin de l'entretenir, aidées en cela par les passions des foules, la résurgence de leurs mauvais instincts, qui s'en emparent avidement pour s'en nourrir.

Mot et notion ambigus, disions-nous : c'est parce que ce mot désigne à lui seul plusieurs concepts, qui paraissent se confondre mais ne se confondent nullement. Tenter de disloquer cette confusion, de tracer les limites respectives de ces concepts confondus, de dégager ce qui est proprement *humain* de nos actions, et de montrer quel comportement fait en effet de nous (ou ne fait pas) des hommes, c'est l'ambition du présent discours.

Qu'entendons-nous, donc, par le mot « homme » ? Quelle idée ou famille d'idées ce mot symbolise-t-il ? Écartons tout de suite la réponse simpliste qui vient naturellement aux lèvres : « Un homme, c'est un être de la même espèce que moi ». Si nous la mention-

nons pourtant, c'est que nombre de gens se contentent toute leur vie de cette réponse-là. D'autres hélas non seulement s'en contentent, mais en font la base de leur éthique : satisfaits de se sentir hommes comme un loup se sent loup, ils échappent à toute tentative faite pour les amener à des sentiments plus dignes. De la même façon ils se sentiront blonds, aryens et nazis sans que nul argument puisse les convertir à de plus saines certitudes.

Trouverons-nous une réponse plus satisfaisante en nous reportant à la définition encyclopédique ? Ouvrons le dictionnaire :

HOMME : Animal raisonnable, ou d'une manière plus précise, mammifère bimane, à station verticale, doué d'intelligence et de langage articulé.

Sommes-nous beaucoup plus avancés ? *Mammifère bimane à station verticale*, cela décrit seulement un animal supérieur, un singe anthropoïde. *Doué d'intelligence*, cela paraît sous-entendre que les autres mammifères en sont privés. Or nous savons fort bien qu'ils en sont doués à des degré divers (le cheval plus que le bœuf, le chien plus que le cheval). De plus, à supposer que l'intelligence soit le propre de l'homme, nous n'aurions fait alors que définir l'homme par l'homme comme Diafoyrus définissait la maladie par les humeurs peccantes : il resterait à définir l'intelligence. *Doué de langage articulé*, cela suffira-t-il ? Pas davantage. Que les hommes n'aient jamais fait que s'appeler entre eux, se reconnaître, s'avertir, désigner quelques-unes de leurs activités, ils n'eussent pas dépassé le langage de maints oiseaux. Si le langage des hommes s'est distingué de celui des bêtes, c'était nécessairement pour satisfaire à d'autres *besoins* : ce sont donc ces besoins qui déterminent l'homme, non le langage — simple mise en jeu, pour ces besoins, de certains dons que le perroquet possède aussi.

Ces dons (l'intelligence, la faculté d'articuler des sons) certes l'homme en était pourvu plus que les autres. Toutefois le point est qu'il ne s'en est pas servi seulement *plus* que les autres, mais qu'il s'en est servi *différemment*.

En fait, la toute première constatation à faire eût dû être celle-ci :

Toutes les espèces animales ont un comportement inné, instinctif, à peu près immuable. Un troupeau de buffles, une tribu de macaques, se comportaient

il y a dix mille ans comme aujourd'hui (passons sous silence les modifications d'habitude des animaux domestiques : elles sont le fait des hommes et non des bêtes elles-mêmes). Seule de toute la création terrestre l'espèce humaine a un comportement extrêmement divers, variable avec les siècles (sinon les décades) et les latitudes, — une *éthique* en perpétuelle évolution.

Cette différence fondamentale suppose nécessairement un moteur spécifique du comportement humain, qui agit sur l'homme et point sur la bête.

Il reste à découvrir quel est ce moteur. Puisqu'il ne peut être aucun de ceux qui régissent la conduite des animaux, nous pouvons éliminer d'emblée tout ce qui, même à un degré très faible, existe en commun chez l'homme et chez le plus évolué — le plus intelligent — des mammifères supérieurs. Nous en arrivons ainsi à poser la question :

« Quelle est la différence — la nouveauté essentielle qui un jour a fait surgir l'homme de l'anthropoïde ? ». Ou encore : « Sur quelle précisément de ses actions pouvons-nous déclarer que l'anthropoïde est devenu un homme ? ».

Prenons donc l'homme à sa limite la plus primitive, celle où il se distingue à peine de l'anthropoïde. Le pygmée de nos jours peut encore nous en donner une image, puisque dans presque tous les domaines, il est inférieur à certains animaux : moins éducable que l'éléphant, moins adroit que le chimpanzé, moins ingénieux d'apparence que le castor constructeur de villages, de digues, de canaux et d'écluses. Ceci confirme bien que ce n'est pas dans ces divers domaines que l'homme se distingue essentiellement des animaux. Mais il est une chose que fait le pygmée et que nul animal ne fit jamais : il lance au ciel des imprécations.

Ici, entre l'homme et la bête, il ne subsiste pas de commune mesure. Ici nous sommes donc sur la bonne piste, — et, nous le verrons, l'acte qui consiste à supplier ou à maudire le ciel est le plus éloquent symbole, l'effet le plus significatif, de ce qui est réellement le propre de l'homme : l'abstraction.

Car, pour s'adresser au ciel, encore a-t-il fallu d'abord le *concevoir :* ce qui distingue essentiellement l'homme de l'animal, c'est cette faculté de former un concept. L'anthropoïde est devenu un homme le jour où il a su former son premier concept.

Or, former un concept, qu'est-ce que cela veut dire, ou plutôt suppose ? Certes, un chien qui joue avec une balle, un brochet qui happe un goujon, « objectivisent » leurs sensations en objet roulant, en objet nageant. Mais cela se fait seul, et comme malgré eux : ils n'ont point besoin pour cela de faire intervenir une *volonté de connaître*.

Est-ce que l'homme au contraire, quand il use de ses facultés pour isoler ces objets non plus en choses qui roulent mais abstraitement en « balles », non plus en choses qui nagent mais généralement en « poissons », et particulièrement en carpes, en truites, en saumons, — sans compter les entités plus abstraites encore, alliées à ces objets, de pesanteur, de flottaison, — est-ce qu'il « subit » ces opérations comme le chien, le brochet ? Celles-ci se font-elles « seules, et comme malgré lui » ? Non pas. Nous savons par notre propre expérience quel effort de l'esprit il nous faut faire pour isoler toute abstraction nouvelle, c'est-à-dire quelle volonté, et d'abord la volonté de connaître.

Or, pour simplement ressentir, pour que naisse en lui cette volonté de connaître, il a fallu nécessairement à l'anthropoïde : premièrement, qu'il *constate* son ignorance ; deuxièmement, qu'il *refuse* cette ignorance, qu'il refuse sa condition d'ignorant.

Mais pour pouvoir *constater* son ignorance, il a fallu qu'il ait l'inspiration, prodigieuse après tant de millénaires d'automatisme obscur et brut, qu'il fasse, sur cette longue soumission routinière, sur cet aveuglement consubstantiel, l'effort presque inconcevable de *s'arracher* un beau jour à ses sensations, à ses impulsions, à ses instincts ; que par une « révolution » inouïe il cesse de les *agir* pour se retourner sur eux, comme sur un miroir, pour les regarder et *se* regarder en observateur ; bref qu'il se mette *à part* des choses et de soi-même, — en un mot : *à part de la nature*. Pour constater son ignorance il a fallu, en d'autres termes, qu'il entre en DISSIDENCE.

Mais pour *refuser* ensuite cette ignorance, il a fallu, l'ayant constatée, qu'il s'émeuve, la juge inacceptable, décide de la vaincre, ajoute ainsi la lutte à la dissidence : qu'il entre, en d'autres termes, en REBELLION.

On le voit donc, cette volonté de connaissance, qui trace la limite entre l'homme (qui refuse son ignorance) et la bête (qui l'accepte ou mieux encore : fait un

avec elle), c'est une révolte. La pensée, le langage, la science, etc... ne sont que les produits, les conséquences de cette révolte. C'est elle qui détermine l'homme et le qualifie. L'homme a commencé où a commencé la révolte.

Car il est temps d'examiner le rôle réel de la fonction cérébrale chez les êtres organisés. Rôle noble ? Rôle de direction ? C'est le contraire : rôle ignoble, rôle d'ilote.

Reprenons un de ces anthropoïdes d'il y a deux ou trois cent mille ans, biologiquement « homme » par sa constitution physique, mais encore sans langage sinon quelques onomatopées, sans industrie sinon peut-être la massue pour se défendre, sans feu, sans logement, vivant de la même vie sauvage que les ours ou les loups, ses frères. En un mot, le tout animal anthropopithèque. Il a, comme tout autre singe, des yeux, des oreilles, une peau sensible, un odorat, et, nous pouvons l'admettre, une certaine conscience de soi. Au delà, rien (1). Car, la conscience de soi d'un singe, jusqu'où va-t-elle ? Sait-il, cet être pas encore humain, qu'il a un cœur, un estomac, des muscles, des nerfs, un système sanguin ? Autant que le savent en effet un singe, un ours ou un loup. Sait-il que cette masse pourvue de bras et de jambes est une vaste colonie de cellules, incroyablement nombreuses, chacune incroyablement complexe, groupées dans une république elle-même incroyablement compliquée ? Sait-il que s'il voit, s'il entend, s'il a froid, s'il a chaud, s'il a faim ou soif, c'est pour le bien, la protection et la subsistance de cette prodigieuse collectivité, de ce sombre et mystérieux, de cet inconcevable univers ? Il ne sait rien de tout cela. Simplement, s'il pose le pied sur

---

(1) Précisons que nous appellerons ici *Conscience de soi*, les sensations innées (communes aux hommes et aux animaux), par lesquelles ceux-ci se conçoivent comme ayant une existence individuelle et destructible, séparée du reste de la Nature.

Inversement, nous appellerons *Nature*, l'ensemble de toutes réalités inconnaissables sous-jacentes à nos sensations, mais en tant que cette entité peut être conçue *isolément* par l'entendement, c'est-à-dire en opposition avec l'esprit qui la conçoit (artifice nécessaire ou commode pour la simplicité de l'exposé).

Enfin, nous donnerons le nom de *République Cellulaire* à toute masse vivante organisée, en tant qu'elle est isolée par notre esprit et conçue par lui, et nous paraît mener une existence propre, collective et hiérarchisée.

On excusera d'avance mainte image ou expression anthropomorphiques, qui pourront donner à croire que l'auteur suppose à la nature des desseins et une volonté de même essence que la volonté et les desseins des hommes. Il n'en est rien évidemment. Une fois encore, ce ne seront que commodités de langage.

une pierre pointue, il va souffrir; parce que s'il ne souffrait pas, il ne soulèverait pas le pied, lequel serait blessé, puis infecté: la république cellulaire serait en péril. Mais de cela il n'est point informé: il souffre et soulève le pied, c'est tout. S'il touche du doigt un tison, il retirera sa main tout aussitôt, sans en savoir davantage. S'il ressent des crampes vers le milieu du corps, il poursuivra un animal pour le dévorer. Ce que devient cette chair engloutie, il l'ignore. Pourquoi il doit la mâcher, l'avaler, il l'ignore de même. Si un danger surgit, son cœur va battre et lui faire mal, ses jambes vont courir. S'il est menacé, il va ressentir de la haine et le désir de tuer. Il croira protéger l'existence de cette conscience de soi qui est la sienne, il ne sait pas qu'il protège le règne d'un Etat, son maître, fait de milliards et de milliards d'êtres vivants formidablement hiérarchisés.

Après quarante ou soixante ans de cette tyrannie aveugle qu'il impose à son esclave battu et mystifié, l'univers vieillissant d'un organisme avarié va se montrer plus tyrannique encore et plus cruel, sans jamais pourtant se révéler. Chaque province malade, à coups de morsures, de pincements, de piqûres, de coliques, de déchirements, de cuissons, d'élancements, de spasmes, de prurits, va exiger de cette conscience serve, qui n'en peut mais et n'y comprend rien, de faire quelque chose en sa faveur. Celle-ci va allonger le corps, le couvrir ou le dénuder, le gratter, le faire boire, ou l'agiter de grelottements, sans autre récompense que d'être maltraitée un peu moins si son maître va mieux, avec usure s'il va plus mal. Pour finir, elle sera entraînée dans la mort avec la République, dans un paroxysme d'effroi et de vaines tortures, sans que jamais un coin du voile se soit même soulevé.

En somme, tout dans cet être encore animal se passe comme sur un navire dont le capitaine pourrait se figurer qu'il est maître après Dieu, alors qu'il n'est qu'un humble tâcheron à fond de cale, dressé à conduire le bâtiment sans en rien connaître, encouragé et inspiré à grand renfort de horions. Un vague périscope lui permet de distinguer les alentours, de prendre une vue grossière du bâtiment dans son ensemble. Mais de son organisation interne, il ne sait rien, et du reste ne cherche pas à en rien savoir. Des machines, de l'équipage, d'où l'on vient et où l'on va, il ne sait rien et ne cherche pas à le savoir. Simplement, à jamais enfermé dans l'étroite cabine, pressé entre des murs d'où jaillissent des poinçons, des maillets, des fers rougis au feu, il reçoit sur tous les points sensibles,

sans étonnement ni révolte, des coups lancés il ne sait d'où, parfois légers comme une caresse, parfois violents à hurler. L'instinct et l'expérience ont dressé ses réflexes, et selon qu'il reçoit le coup dans les tibias, dans l'estomac ou sur le haut du crâne, il ouvrira ou fermera un robinet, tournera un volant, pressera un bouton, ou lancera des ordres à un équipage invisible. Il naviguera ainsi quelque temps, en robot docile et douloureux, sur l'océan des âges, sans escale, sans provenance ni destination, jusqu'à ce que usé et vermoulu le bâtiment s'abîme dans les flots, et lui avec, sans avoir rien compris de son aventure.

Ni rien cherché à comprendre.

Et nous voici au cœur du problème. Tout le comportement animal est dans ces mots. Si loin que puisse aller la conscience de soi d'un chien, d'un grand singe, d'un anthropoïde, ce ne sera jamais jusqu'à « chercher à comprendre », ni par conséquent à en demander compte au ciel. Il est même trop de dire de cette conscience esclave qu'elle accepte son sort, ou le subit : il y a dans ces mots encore un embryon de jugement, un embryon de volonté, un embryon de révolte. L'animal *est*, c'est tout. De même que, pour un arbre, être et se couvrir de feuilles ne sont point des actions distinctes, de même pour un loup, pour un castor, être et courir, être et chasser, être et construire des digues ne sont point des actions distinctes. Un loup, un castor, un serpent sont parcelles de nature, ils sont nature, leur instinct est nature, œuvre, expression de nature. Entendons que, chez l'animal, ce n'est point la conscience de soi qui décide et agit dans tous les actes vitaux, c'est, à travers elle, la volonté collective et diffuse de la république cellulaire. Or, cette république cellulaire, seule une opération de notre esprit la distingue du reste de la nature. Elle est nature, rien que nature, et quand l'animal agit, c'est la nature qui agit : la conscience est l'outil. Quand ce que nous appelons un lion se met « sous le vent » du gibier qu'il guette à l'abreuvoir, pour dérober son odeur au flair de sa victime, sa conscience de soi n'a pas eu besoin pour cela de combiner, de raisonner, de déduire ; ni celle du castor pour construire ses digues, ses biefs, ses écluses ; encore bien moins celle du caméléon pour pavoiser aux couleurs de ce qui l'entoure. Tout ce que la nature peut faire de soi avec soi-même, il est bien évident qu'elle le sait d'emblée, de toute éternité. Les morceaux de nature que sont

ces républiques cellulaires par nous appelées lion, castor ou caméléon, le savent d'évidence et de toute éternité. Le mot « savoir », d'ailleurs, ne convient pas ici. Nous nous sommes excusés d'avance de ces termes anthropomorphiques : pour la nature, être, savoir, agir, sont une seule et même chose. Pour la nature-lion, la nature-castor, la nature-anthropoïde, être, vouloir et faire sont une même démarche. Certaines de ces démarches peuvent nous étonner, comme celle de tel insecte qui donne à ses élitres, nervure pour nervure, la forme, la texture et l'aspect du feuillage où il vit. C'est que nous ne savons pas bien imaginer une volonté, une intelligence, une conception collectives, — celles, en la circonstance, de la république cellulaire qu'est cet insecte. Nous ne sommes pas surpris pourtant de voir tout un pays, à l'approche d'une guerre, se couvrir de défenses, de fortifications, de camouflages. Un observateur marsien le serait peut-être. Et nous devrions être bien plus étonnés de ce constant miracle qu'est un œil.

A cette « volonté collective » il faut, au moins pour les vertébrés, un organe d'exécution. On le logera dans la cervelle et la moelle. On le bourrera de réflexes, dont la rapidité sera assurée par les moyens les plus sûrs : la douleur, le désir et l'angoisse. On lui accordera une certaine autonomie, voire un certain jugement, pour les mêmes raisons de rapidité dans les occurrences moins directes. Il sera doué d'une conscience de soi pétrie d'instinct de conservation, avec laquelle il se confondra : ainsi, stimulé à se protéger soi-même, il protègera la vie de la République.

Mais, cette conscience de soi, loin d'être admise et mêlée à la vie commune, elle sera exclue de la communauté. *Exilée*, dirions-nous. Et non seulement de cette communauté particulière, mais de toute la nature. Ce qu'elle est, cette nature, sa signification, sa justification, ses desseins et ses fins, on en tiendra soigneusement cette conscience à l'écart. On veut un esclave ponctuel, on ne veut pas d'un raisonneur. On veut son obéissance, on le dispense de ses réflexions. On veut qu'il exécute, non qu'il comprenne ; encore moins qu'il balance, juge, confronte, tergiverse, refuse, exige, voire ordonne. On craint même tellement son intrusion dans les affaires de la République, qu'on préfère lui en cacher les crises internes, les dérèglements mortels comme le cancer, et lui refuser les moyens d'intervenir comme l'autorité pour y remettre l'ordre. Pour plus de sécurité encore, on ne lui exhibera que le strict nécessaire : jamais les choses mêmes,

les choses en soi, pas même leur ombre, mais l'ombre de leur ombre. Un monde de sensations, fantomatique et trompeur, un vaste ragoût de phénomènes, non de noumènes. Ainsi, à jamais exclu de toute vérité, à jamais enfoui dans un inextricable brouillamini de faux-semblant, à jamais écarté de la Chose Publique, à jamais maintenu dans l'isolement et l'ignorance, mais houspillé, rossé, piqué, brûlé, gelé, affamé, effrayé, l'on n'aura guère à craindre qu'il fasse un jour mauvais usage des facultés dont on l'a doué, ni des maigres pouvoirs dont il a fallu l'investir.

Et en effet, pendant des milliers de siècles, depuis les premiers sauriens jusqu'au grand singe anthropopithèque, des milliards et des milliards de consciences de soi, faibles lueurs flottantes à la surface du formidable et mystérieux grouillement nocturne, ont ainsi vécu leur vie misérable de proscrits et d'ilotes. Des milliards et des milliards continuent, et continueront jusqu'à la consommation des siècles, de mener cette vie humiliante, sans même savoir y prendre garde. Et pourtant, un beau jour, la conscience de soi de l'anthropoïde s'est éveillée à sa condition. Un beau jour, une furtive interrogation a traversé sa sombre cervelle. Premier et jusqu'ici unique de toutes les espèces vivant à la surface de la terre, il s'est arraché à soi-même, il a regardé en lui, autour de lui, et s'est aperçu qu'il était seul. Premier et unique de toutes les espèces vivantes, d'abord à tâtons et plus qu'à moitié inconsciemment, il a commencé, si peu que ce fût, de « chercher à comprendre ». Il a découvert son ignorance et s'est rebellé : il a refusé son exil ; le banni est entré en rupture de ban.

L'homme était né.

Et Dieu dit à Adam, en désignant l'Arbre de la Connaissance : « Tu ne goûteras pas de son fruit ». Mais Adam y goûta, et il vit qu'il était nu. Et il vit du même coup qu'il était exclu du Paradis Terrestre ; en vérité, qu'aucune conscience de soi jamais n'y avait été admise, que la paix qui y règne est celle de l'une et indivisible nature.

La paix : car il n'est de meurtres, il n'est de souffrances, il n'est de haine ou de cruauté que dans le monde des consciences de soi. Quand le tigre bondit sur une antilope, l'égorge et la dévore, il n'est de violence et de peur, de jouissance et de douleur que

dans leurs consciences de soi. Mais la nature-tigre, la nature-antilope sont en paix, il n'est entre ces morceaux d'une même et unique nature que mariage et métamorphose. Même la mort, et les angoisses, les tortures sans nom qui l'accompagnent, elles sont le seul et terrible partage de la conscience de soi de l'antilope. La nature, elle, est immortelle et insensible ; et la pénétration, la fusion intime d'une chair dans une autre perpétuent pacifiquement, joyeusement peut-être, cette nature elle-même. Ne le savons-nous pas, quand nous mangeons sans aversion la chair d'un agneau que nous répugnerions d'abattre ? Les impulsions du tigre et de l'antilope, elles sont de la même essence que le parfum des fleurs qui attire l'abeille porteuse de pollen, afin que celle-ci vienne les féconder. Purs instruments, c'est tout, pour diriger, faire converger, se croiser et se joindre ces voies patientes de l'éternelle nature : les hasards.

La paix du Paradis Terrestre, c'est donc celle, nous le disions, de l'Unité Indivisible. Les maux et les combats des consciences de soi, ce sont les outils douloureux à jamais exclus de cette Unité pour remplir (jusqu'à ce qu'Elle les tue) les offices dont Elle a besoin.

Ce que nous appelons « homme », c'est cette conscience de soi révoltée contre le sort qui lui est fait, impitoyable et trompeur. Qui refuse d'être cocue, battue et contente : de peiner, souffrir et mourir sans savoir pourquoi, et sans rien faire pour y remédier ; qui, puisqu'on l'a bannie de la communauté, fera fièrement face à ce bannissement, et le convertira en sécession. Qui transformera sa prison en observatoire, son exil en indépendance, et ainsi face à face avec la nature, la traitera crânement d'égale à égale.

Désormais, la lutte est ouverte. Lutte étrange qui ressemble à la fois à la guerre et à l'amour. Car la cruauté, l'indifférence impitoyable dont la nature témoigne, nous l'avons vu, envers les milliards de robots sécrétés par les cervelles de ses créatures, ne répugne-t-elle pas à en accabler les consciences humaines ? N'est-ce pas elle, en lui accordant l'entendement, qui a fourni à l'homme ses premières armes ? De son côté, ni les défaites subies ni les victoires remportées ne portent l'homme à cultiver la haine envers sa merveilleuse ennemie. Ni les souffrances, ni l'écrasement ni la mort ne peuvent le déterminer à la haïr. Ronsard l'appelle « marâtre nature » mais ses poèmes débordent d'amour filial. Peut-être en effet sentons-nous qu'elle agit avec nous comme la jeune mère

avec son fils, quand dans son berceau elle repousse ses petites jambes, d'une main fermement appliquée contre la plante des pieds, pour l'obliger à les fortifier. Peut-être la nature s'oppose-t-elle à la volonté des hommes, à leurs entreprises, à leur farouche curiosité (sans jamais aller jusqu'à les détruire) pour fortifier en eux des qualités qu'elle veut porter à de sublimes altitudes.

Peut-être... Mais peut-être au contraire se défend-elle contre les incursions d'un rebelle dont la victoire serait pour elle trop dangereuse. *Et Dieu dit : « Maintenant il faut chasser l'homme de mon jardin, car il pourrait manger aussi des fruits de l'Arbre de Vie, il vivrait pour toujours, et deviendrait semblable à nous ». Et il bannit l'homme du jardin d'Eden ; et il plaça tout alentour des anges aux épées flamboyantes pour en interdire les accès.*

Mais ce que la nature réellement « veut », cela fait partie du mystère qu'elle nous oppose (de ce Jardin d'Eden pour toujours inaccessible) et que nous ne percerons jamais. Ainsi n'avons-nous pas même à nous poser la question, puisqu'elle est essentiellement sans réponse, et qu'aussi bien, dans les deux cas, nous ne serons des hommes qu'en luttant.

Car la seule chose certaine c'est que la nature, elle, quelle qu'en soit la raison (maternelle ou hostile) se défend contre nous pied à pied. Elle ne permet jamais une victoire permanente : toute bataille qu'elle semble avoir perdue, tout mouvement de retraite, découvrent aussitôt des lignes de défense plus solidement fortifiées. Lui arrachons-nous une loi physique, elle dévoile bientôt une autre face d'elle-même qui contredit la première. Plus nous avançons dans une explication du monde, plus les mystères se multiplient, plus ils apparaissent insondables. Toute conquête achevée se paie de dix conquêtes à entreprendre.

Mieux encore, ou pire, elle paralyse ces conquêtes en menaçant ou détruisant nos arrières : chaque pas en avant nous isole davantage de nos bases. L'intelligence et la raison, nous les payons au prix de l'instinct. Il nous faut dépenser en ingéniosité ce qui, deux cent mille ans plus tôt, fort probablement nous était fourni généreusement gratis. Désormais, rebelles, on ne nous aide plus. Nous admirons l'impulsion du lion qui le porte d'emblée sous le vent de sa proie, parce qu'il faut au chasseur humain, pour y penser, déclencher le lent processus de l'examen, du jugement et de la déduction. Encore se trompera-t-il une fois sur trois.

De même, toute communication directe (nous voulons dire prochaine, ou encore immédiate, non volontaire) a été coupée entre les hommes. Les bêtes se devinent entre elles sans parler, il est encore mainte tribu sauvage chez lesquelles subsiste une part de ces communications « naturelles », nous appelons télépathie ce qui en est chez nous le dernier vestige ; et nous nous émerveillons bien à tort devant ces maigres traces quand d'aventure elles se manifestent : un chauve ne s'émerveille pas des trois pauvres cheveux qui lui restent.

N'est-ce pas d'ailleurs une curieuse aberration de la pensée des hommes, qu'ils tiennent à miracle la moindre obole que leur dispense chichement la richissime nature, au lieu de s'interroger sur les étranges marques d'avarice qu'elle nous témoigne ?

En l'occurrence, la nature a-t-elle « voulu », en nous coupant ainsi les uns des autres, quand il lui eût été si facile de nous unir, obliger la pensée humaine à se fortifier par la dure contrainte du langage ? A-t-elle « craint » au contraire que, à mesure que la pensée des hommes et leurs connaissances devenaient plus étendues et pénétrantes, un échange trop direct et trop sûr leur acquît trop vite des pouvoirs trop menaçants ? *Et Dieu descendit pour voir la Tour que les enfants des hommes construisaient à l'assaut du ciel. Et il dit : « Voici, ces gens sont un, car ils parlent tous la même langue. Et ainsi, rien ne pourra les empêcher de réaliser leur volonté. Allons jeter la confusion dans leur langage, AFIN QU'ILS CESSENT DE SE COMPRENDRE LES UNS LES AUTRES* ». Car le mythe de Babel, ce n'est pas tant le mythe du langage que celui de la solitude. Celui des consciences humaines inexorablement enfermées dans leurs sacs de peau, incapables de se communiquer l'une l'autre leurs idées ou leurs sentiments, leurs vérités ou leurs peines, autrement que par l'intermédiaire grossier et conventionnel, vague et insuffisant, infidèle et trompeur des mots et des signes. Exactement comme, dans leurs cellules, les détenus doivent inventer un langage rudimentaire de coups sur le mur, tout un code de signaux sonores, s'ils veulent rompre leur abominable isolement et se communiquer les nouvelles, leurs angoisses et leurs espoirs. Depuis l'anthropopithèque jusqu'à Descartes, Marx ou Einstein, les neuf dixièmes des efforts des hommes ont consisté à tenter ainsi de se comprendre ou se convaincre les uns les autres. C'est ce qui se fait ici même, les uns lisant ce que l'autre a écrit, celui-ci pénétré de sa vérité avec la simplicité et la

clarté d'une éblouissante évidence, mais suant sang et eau pour tenter d'en communiquer aux autres, bribe par bribe, quelques maladroites parcelles, dont le mieux qu'il puisse espérer est qu'elles ne restent pas pour eux de trop douteuses et brumeuses hypothèses. Ou, pire encore, un vain fatras de lieux communs, une stérile logomachie. Car la malédiction de la pensée est qu'elle se dégrade en s'exprimant, perd sa force d'évidence manifeste, ainsi appelle le refus autant que l'adhésion, et donc sépare les hommes autant qu'elle les unit. La nature ne permet rien de plus. Quand elle ne le veut pas : car quand elle veut le contraire, elle donne aux fourmis, aux abeilles, aux bandes d'hirondelles ou de colombes en vol, une « télépathie collective » où le projet, l'alarme ou la décision s'épanchent d'une bête à l'autre comme l'eau des vases communiquants. Et même parfois aussi aux hommes en foule, — sous condition qu'ils n'en puissent rien faire d'utilement *humain*, — une panique dans un théâtre, un écrabouillement hystérique au passage d'un boxeur ou d'un chef.

Mais si depuis cent mille ans la pensée des hommes avait pu passer d'une conscience à l'autre avec la simplicité de l'osmose ; si la pensée de Platon, d'Archimède, de Descartes ou d'Einstein, à peine formulée dans leur propre conscience, s'épanchait naturellement dans celle du plus humble des paysans du Pô ou du Danube, comme la marée à la fois remplit tout un golfe et les moindres recoins d'un fjord ; si la vérité découverte par l'un, l'erreur reconnue par l'autre, devenaient tout aussitôt le bien, la connaissance et la raison de tous ; alors depuis longtemps la Tour de Babel s'élèverait jusqu'au ciel, depuis longtemps la nature, avec ses inaccessibles secrets, se fût ouverte aux hommes comme une grenade mûre, depuis longtemps ceux-ci n'auraient plus à lutter mais à cueillir, mais à boire...

Seraient-ils encore des hommes ? Non pas. Point d'obstacles, point d'hommes. Point de lutteur sans adversaire. Le jour où l'homme aurait si bien percé tous les secrets de la nature, si bien rétabli entre elle et lui la contiguïté, l'adhérence, la pénétration, la communion, l'identification ; de telle sorte qu'il « entendrait » la voix profonde des cellules de son corps, et du même coup celle des arbres, du vent, de la mer, des étoiles, et non seulement les entendrait mais en partagerait la vie mystérieuse ; le jour où il aurait si bien brisé son exil qu'il ne pourrait plus distinguer sa conscience de soi de la conscience, de la vie et de

la vérité universelles ; où toute sécession aurait disparu et avec elle les limites qui l'isolent en lui-même et en font un individu, — ce jour-là, fondu dans l'indivision du grand Tout, il aurait retrouvé et rejoint le Paradis Perdu, il aurait regagné et conquis « le royaume de Dieu », — peut-être serait-il devenu un ange, il aurait en tous cas cessé d'être un *homme*.

L'ultime victoire de l'homme doit-elle donc être la perte de soi ? Nous n'avons en effet pas d'autre alternative : anges si un jour nous étions vainqueurs ; bêtes si nous étions vaincus et soumis, nous ne sommes des *hommes* que rebelles — ni anges ni bêtes.

L'homme, donc, c'est la révolte, c'est la lutte. « C'était un homme, écrivait Gœthe à la mort de Schiller, c'est-à-dire un lutteur ». Mais ici de nouveau commence l'ambiguïté. Seule la lutte fait de nous des hommes. Mais toute espèce de lutte fait-elle de nous des hommes ?

Que la première proposition est vraie et la seconde fausse, c'est ce qu'il nous faut maintenant clairement établir.

« Seule la lutte fait de nous des hommes », cela veut dire : des myriades d'actions dont est tissée notre vie, il n'en est que certaines qui soient spécifiquement humaines ; les autres ne diffèrent point, dans leur essence, de celles de n'importe quel mammifère supérieur. Quand nous dormons au soleil, quand nous cueillons un fruit pour le manger, quand nous buvons pour nous rafraîchir, quand un bruit nous fait sursauter, nous n'accomplissons là rien de précisément *humain*. Inversement, nous ne saurions nommer un seul acte, pas un seul, auquel cet adjectif puisse être accolé, qui n'ait sa racine dans un obstacle à surmonter. Acte d'autant plus humain que l'obstacle sera plus manifestement opposé à notre vouloir. Penser, parler, écouter, lire, écrire, et tout ce qui dérive directement de ces activités : imprimer, publier, enseigner, — tout ce qui suppose que nous avons quelque chose à apprendre de notre propre raison ou de celle d'autrui, suppose premièrement que nous ne le savions pas, que l'omnisciente et omniprésente nature nous en dérobait la connaissance. Ainsi toute pensée, toute parole, tout écrit est une lutte pour lui arracher cette connaissance ou la faire partager à autrui. Ainsi encore tout ce qui en dérive moins direc-

tement, — disons de façon plus exacte : moins visiblement. Tout ce qui, dès les premiers âges de l'humanité, fut le fruit partagé de la curiosité patiente, de l'observation acharnée : tailler la pierre, extraire les métaux, faire germer les graines, labourer le sol, pêcher les poissons, domestiquer les animaux ; tout ce qui fut le fruit de la réflexion, de l'ingéniosité et de l'industrie, le tissage des étoffes, l'invention de la roue, la construction des ponts, des routes, des navires, des architectures ; la découverte des grandes lois physiques, leur usage pour multiplier nos forces par le levier, la pression hydraulique, l'expansion des gaz, l'électricité, le magnétisme ; tout ce qui consiste à révéler, démêler, cataloguer, mesurer et combiner entre elles des énergies qui n'étaient pas faites pour nous et à les plier à notre usage ; et naturellement toutes les méthodes de façonnage et d'investigation, tous les outils matériels et mentaux, du simple marteau au cyclotron, de la forge au four électrique, du calcul sur les doigts au calcul différentiel et intégral ; rien de tout cela qui ne soit le produit d'une prise de conscience, d'une volonté agissante, d'un obstacle opposé à cette volonté, d'une lutte pour le surmonter, d'une victoire. Cette lutte et cette victoire, elles se répètent chaque fois que nous enfonçons un clou dans le mur, que nous semons des radis, que nous prenons le métro, que nous téléphonons, que nous lisons le journal. Nous ne saurions trouver le moindre geste spécifiquement humain, fût-ce de fermer une fenêtre, de nouer un lacet, de savonner nos mains, qui ne fût lutte dans son origine, même pour une minuscule victoire. Et nous n'avons point parlé de la médecine ou de la chirurgie, dont le caractère combatif, face à la meurtrière nature, est si évident qu'il n'est pas besoin de s'y attarder.

On objectera peut-être que, de tous ces actes, aucun n'est concevable sans le secours de la nature elle-même. Que pour construire un pont, faire voler un avion, nous nous appuyons sur la pesanteur ; pour fermer une plaie chirurgicale, sur la prolifération des cellules. Mais cela va de soi : lutter avec les armes prises à l'oppresseur est le propre de la révolte. Même le joueur d'échec, dans sa lutte pacifique, ne peut appuyer ses combinaisons que sur une présence antagoniste.

Il est d'autres domaines où ce caractère de révolte est moins évident, quoique non moins certain. Celui des sentiments, d'abord. C'est qu'en ce domaine-là l'imbroglio de ce qui est soumission à la nature, c'est-à-dire bestial, non humain, et de ce qui en est ce

surpassement qui nous fait homme, ne peut jamais être dénoué tout à fait. Toute amitié, tout amour sont essentiellement le besoin, maîtrisé dans l'amitié, véhément dans l'amour, de réaliser avec un autre être cette *communion* que la nature nous interdit. Ils sont donc essentiellement révolte contre cette interdiction et lutte pour cette communion, — lutte tranquille, ardente ou déchaînée pour briser cette intolérable solitude, pour nous épancher hors de nous-mêmes, pour imprégner autrui de nous comme une éponge. Mais des impulsions contraires se mêlent à ces tentatives, les altèrent, les contrecarrent, les pervertissent ; impulsions qui cette fois ne nous posent plus en rebelles surmontant les barrières dressées par la nature entre les êtres, mais qui au contraire agissent dans le fil de celle-ci et viennent consolider ces barrières que nous voulions détruire : que ce soit, d'un côté, cet instinctif désir de domination, de possession, qui nous fait considérer la conscience d'autrui ou son corps comme un objet que notre despotisme inné isole pour le soumettre ; ou, de l'autre, l'égoïsme, la défense bestiale de soi, la crainte de se perdre dans cette communion, qui nous isolent nous-mêmes dans des retranchements inexpugnables. L'histoire de la plupart de nos amitiés, de nos amours, est celle de cette lutte complexe, où nos impulsions de nature se dressent contre nos volontés humaines, et celles-ci contre celles-là, dans une mêlée confuse où le despote en nous sans cesse se dérobe, se travestit, déguise en révolte ce qui est soumission et en soumission ce qui est révolte, et nous laisse en proie à d'inextricables guerres intestines.

Ce chemin ardu et caillouteux, fallacieux, tortueux, compliqué de labyrinthes, de pièges, de chausse-trapes, c'est celui aussi de tous les autres sentiments qui nous agitent, celui des motifs plus ou moins directs, plus ou moins immédiats de la plupart de nos actions, — la peur, et la peur surmontée : le courage ; — les appétits, l'abnégation ; — la cruauté, la charité ; — et ces sentiments, suprêmement humains puisqu'ils traduisent la conscience profonde que nous avons, par tel ou tel acte, d'être ou de n'être pas dignes du nom d'homme : la fierté et la honte.

Un autre domaine où cette lutte, sans être moins certaine, reste moins évidente, est celui d'une activité d'apparence gratuite : l'Art. Un autre encore : la foi, la religion. Un autre encore : la politique.

Mais, l'art, qu'est-ce donc sinon l'affirmation sublime, fièrement délibérée, de notre sécession ? Sinon la

tentative épique de créer un univers humain, rien qu'humain, valable pour nous et pour nous seuls ? Ce que nous appelons beauté, fût-ce beauté de nature, qu'est-ce sinon une part de cette nature arrachée encore à celle-ci, une sécession imposée à celle-ci, une part entraînée en exil avec nous hors du grand Tout indivisible ? L'art est la forme suprême de notre indépendance proclamée à la face de la nature. Le jour où pour la première fois, sur les parois de sa caverne, un homme traça l'image d'un buffle, ce fut la Prise de la Bastille de l'humanité.

Mais, la foi et la religion, qu'elles soient fétichistes, polythéistes, panthéistes, bouddhistes ou chrétiennes, que sont-elles, sinon tout d'abord l'expression pathétique de notre besoin de comprendre ? C'est-à-dire la forme prise d'emblée par la grande révolte des consciences de soi contre leur ignorance et leur exil ? Le chant du sorcier canaque, la mélopée du corybante, les paroles de Confucius, de Moïse ou de Mahomet sont l'effet implicite d'autant de tentatives pour expliquer un univers qui se refuse à l'explication. Même les pratiques ensuite, les totems, les sacrifices, les rites, les prières, toutes les formes que prend la terreur des hommes (et que ne prend jamais celle des animaux) devant les cruautés de la mystérieuse et implacable nature, ne sont que les tremblements de l'esclave qui se sait rebelle, et qui, effrayé de sa propre révolte, tente de se concilier par son adoration la clémence du terrible maître qu'il a offensé. Les mots mêmes d'*Eglise*, de *catholicité*, impliquent la volonté constante des hommes, du reste constamment mise en échec, de partager une vérité unique, de communier dans cette vérité, de faire front en commun, par leur cohésion spirituelle, au mystère qui les écrase.

Mais, la politique, qu'est-ce donc sinon la perpétuelle tentative des hommes de faire front en commun, par leur cohésion matérielle, à toutes les difficultés de vivre, aux malheurs et aux périls ? Si elle y manque avec cette prodigieuse persévérance, si elle prend tant de mauvais chemins, si elle se fourvoie et se dévoie sans cesse dans des solutions sauvagement simplistes : les guerres, les persécutions, les tyrannies, toutes les hégémonies ; si elle commet tant de sottises, de quiproquos, d'impairs, d'erreurs et de crimes ; si en un mot elle est aussi antithétique, aussi divisée contre soi-même que l'est chaque conscience humaine, c'est que les mêmes effets font suite à la même cause : la confusion jetée parmi les maçons de Babel, leur tragique isolement en ces fragiles enveloppes que l'égoïsme, la

méfiance et la peur opposent les uns aux autres, alors même qu'ils se recherchent à tâtons dans la nuit.

Et nous apercevons maintenant une forme de lutte fort différente : celle des hommes entre eux ; l'entre-déchirement des victimes ; la guerre civile des consciences de soi ; les mutineries et les tueries dans les propres rangs des esclaves rebelles.

Car, puisque l'homme, c'est la révolte, une révolte sans cesse et sans fin, il faut bien, sans cesse et sans fin, qu'il soit retenu et maté. Or, pour paralyser l'adversaire, il n'est pas de plus sûre méthode que de semer la discorde au sein de ses bataillons. Si l'on nous permet encore cette image anthropomorphique, la nature ne s'en prive pas. « Diviser pour régner », elle a connu la fameuse formule bien avant Rome et Machiavel.

Nous disions tout à l'heure : seule la lutte fait de nous des hommes, mais non pas toute espèce de lutte. La distinction désormais devient claire.

Dans le cirque romain, bêtes et bestiaires sont aux prises. Avant d'avoir été jetés dans l'arène, ces bestiaires étaient des gens comme les autres : sans bêtes, sans jeux du cirque, point de bestiaires. Ce qui crée le bestiaire, c'est sa lutte contre les bêtes.

Dans le grand cirque universel, la nature et l'homme sont aux prises. Avant de s'être éveillé à sa condition, l'anthropoïde était un morceau de nature comme les autres. Sans sécession et sans révolte, point d'hommes. Ce qui crée l'homme, c'est sa lutte contre la nature.

Mais il est sans cesse exposé au piège de la division, à la tentation de retourner cette lutte contre ses propres compagnons. Ainsi, dans l'arène romaine, quand les bestiaires, au coude à coude, paraissent être les plus forts, on leur jette quelques maigres armes, afin qu'ils se les disputent. Quelques-uns comprennent que ce piège les divise, d'autres non : et ces derniers, afin de mieux assurer leur triste victoire, se joignent aux bêtes sauvages pour égorger leurs camarades. Qu'ils soient aussi sots qu'infâmes, c'est bien certain, puisqu'ils seront dévorés à leur tour. Mais, de plus, sont-ils encore des bestiaires ?

Que non pas. Peut-être continuera-t-on de leur donner ce nom, par simplification. En vérité, ils auront perdu le droit de le porter. Traîtres à la qualité de

bestiaires, ils seront devenus les valets abjects des hyènes et des tigres contre leurs frères martyrs.

Ainsi, dans les camps de mort, des kapos abjects se joignaient à leurs bourreaux nazis pour torturer et tuer leurs camarades. Ainsi, dans l'Europe opprimée, les ministres abjects fournissaient l'oppresseur en chair fraîche de Juifs et de réfugiés. Ainsi, sur toute la surface de la terre, des individus, des clans, ou parfois des nations entières, prétendent s'arroger, par droit de naissance, une supériorité naturelle sur d'autres hommes parce que ceux-ci sont de peau noire, ou jaune, ou qu'ils sont juifs, ou pauvres, ou simplement qu'ils sont nés ailleurs.

Ce faisant ils sont traîtres et renégats à leur qualité d'hommes, ce sont des valets. On ne peut être homme sans se vouloir toujours *plus homme*, et puisque ce qui distingue les hommes de la bête est la rebellion, le seul comportement, la seule éthique qui puisse les faire plus hommes sera nécessairement une éthique de rebelles.

La nature utilise les consciences de soi comme simples moyens et non comme fins : la première revendication des rebelles et leur première loi sera donc d'être traités en fins et jamais en moyens.

Qui traite autrui en moyen, qui accepte de l'être, qui prétend dominer autrui et l'exploiter ou accepte de l'être, fait soumission à la nature et prend son parti contre l'homme.

La nature n'a pas fait les hommes égaux, elle ne les a pas faits fraternels, elle les dresse les uns contre les autres par les désirs et les appétits.

Qui ne prend pas pour maxime et pour commandement l'égalité inconditionnelle de tous les hommes face à la nature, leur fraternité, et l'établissement de la Justice ; qui méprise son prochain pour sa naissance, ou sa pauvreté ; qui, en bref, accepte ces inégalités et s'en fait complice, ces instincts de rivalité haineuse et s'en fait complice, est félon à l'humanité et à soi-même.

La nature divise les hommes par la solitude, l'incompréhension, la haine.

Qui aide à cette division ; qui dupe les hommes ou leur ment ; qui se résigne à ce que l'homme soit un loup pour l'homme et agit en conséquence, est un traître passé à l'ennemi, parjure à son propre visage.

La nature commande les consciences de soi par la souffrance, puis, quand elle n'en a plus besoin, les tue.

Qui l'aide à faire souffrir et à tuer, qui approuve ou accepte la guerre, la persécution ou le génocide, est complice et valet abject de son propre bourreau.

On pourra dire : Et pourquoi pas ? Pourquoi ne pas obéir à la nature ? Pourquoi lui préférer les hommes ? Pourquoi prendre le parti des révoltés ? La nature est notre mère vénérable et toute-puissante. Elle nous a voulus et faits comme nous sommes : exécutons ses volontés.

C'est là une posture de l'esprit non seulement anti-humaine, mais dérisoire. Si l'on veut parler seulement d'obéissance partielle et raisonnée — obéir à telle impulsion « naturelle » et non à telle autre — c'est poser de nouveau la question du choix, et des raisons du choix : *pourquoi* obéir en ceci et non en cela ? Rien n'est changé, puisque c'est là tout le problème. Si au contraire on veut parler d'une obéissance irraisonnée et totale, cela signifie retourner à l'état de bêtes, — à l'état de morceaux de nature. Le pouvons-nous ? Nous pourrions aussi bien décider de nous lancer du haut des toits pour nous envoler dans les airs. Quand nous le voudrions de toutes nos forces, serait-il en notre pouvoir de redevenir anthropoïdes ? De renoncer à toutes nos conquêtes, museler la raison, éteindre la connaissance, échanger l'entendement contre nos instincts perdus ?

Nous ne le pouvons pas. La sécession est faite, et l'indépendance proclamée. Peut-être la nature l'a-t-elle voulu ainsi, peut-être non. Ce qui est sûr, c'est qu'elle nous considère en rebelles ou du moins nous traite comme tels, et ne nous permet pas la résipiscence. Il est trop tard pour revenir sur nos pas.

Même le plus bas des criminels, l'assassin endurci, le SS massacreur d'enfants, même l'anthropophage obéissent encore à une éthique : ils sont la proie d'une horrible erreur dans les motifs de leur choix, c'est tout ; même le fou dans ses folies, s'il subsiste en son esprit malade une étincelle d'humanité.

On pourra dire encore : hommes ou bêtes, rebelles ou kapos, pourquoi choisir ? Soyons n'importe quoi, peu importe. Qu'y aura-t-il de changé dans l'univers si nous faisons ceci plutôt que cela ? Rien ne justifie le choix de nos actes, quels qu'ils soient : tout est

équivalent, ils seront toujours vains et absurdes, puisqu'ils disparaîtront avec nous.

Mais ce qui est vain et absurde, c'est de « rapporter » nos actes à la mesure de l'univers, d'exiger d'eux qu'ils changent quoi que ce soit au déroulement de l'éternelle cosmogonie. Jusqu'au jour où, après avoir su réaliser une immense communion, où, par la persistance grandiose d'efforts obstinés, les hommes auront su retrouver les chemins interdits du Cosmos pour l'intégrer (et s'y dissoudre) leurs actes personnels ou sociaux auront moins de rapport avec la Grande Machine céleste, comme avec la vie profonde de leurs républiques cellulaires, que n'en a le jeu de jacquet avec une tempête en mer, l'audition d'un opéra avec les pépins d'une pomme. Entre les actions humaines et l'existence du Cosmos, *il n'est aucune commune mesure*. Le monde de nos consciences de soi est un monde fermé, isolé du reste des choses, par sa dissidence, (et d'abord de la vie du corps) comme une bulle de savon l'est du souffle qui l'a produite : elle ne peut s'y mêler encore qu'en s'y évanouissant. Ce que les rebelles, relégués sur leur îlot perdu, peuvent y faire entre eux, sera sans le moindre effet sur la vie du continent qui les a rejetés, tant du moins qu'ils n'auront pas réussi à sortir de leur île. Quiconque, sur cette île, n'accepterait d'agir sans acquérir d'abord la certitude que ses actes importent aux volontés dernières du continent inaccessible, se condamnerait à n'agir jamais. Ce comportement-là d'ailleurs est justifiable : il consiste à refuser d'agir en rebelle, comme d'être traîtres aux rebelles. Ni homme, ni valet. C'est le bestiaire qui se laisse dévorer sans combattre. C'est le moine contemplatif qui attend la mort dans la cellule de son cloître, toute pensée volontairement éteinte, en égrenant son chapelet. Révolte passive, mais révolte encore.

Quant à tous les autres, du moment qu'ils agissent, du moment qu'ils lèvent un seul doigt, chaque acte, chaque pensée, qu'ils le veuillent ou non, viendra charger l'un des plateaux où se pèsent l'homme et la bête. Chaque jour, chaque heure, chaque minute, ils auront à opter pour la solidarité avec leurs frères rebelles, ou la complicité avec la répression qui les divise et les écrase avant de les faire mourir. Hommes ou kapos, il n'est pas d'autre choix.

Choix, il faut le reconnaître hélas, toujours douteux, toujours plein de périls. L'erreur sans cesse guette les hommes et les déroute. D'entre tous leurs actes, nous l'avons vu, seuls sont proprement humains ceux qui sont l'effet d'une volonté dirigée par une

raison éthique. Mais le combat a lieu dans l'homme lui-même, c'est en lui que la nature et le rebelle sont aux prises. Et ces raisons éthiques ne sont pas le fruit du seul entendement — de la seule révolte : elles sont déterminées aussi par les instincts, les impulsions de nature. Selon qu'une société cède aux unes plutôt qu'aux autres, l'éthique qui fonde ses mœurs devient plus ou moins humaine ou inhumaine. Trop près de la nature, elle mène les hommes, s'ils sont évolués, au racisme, à l'ultra-nationalisme, au colonialisme, — au Transvaal et à Madagascar, à Oradour et à Auschwitz ; — à l'anthropophagie s'ils sont primitifs. Trop dogmatique, elle les rend intolérants, les conduit à la persécution des infidèles, des hérétiques, à la Saint Barthélemy, aux massacres d'Arménie, aux pogroms. Trop statique, elle conduit à l'aberration simpliste de la « légitimité » en matière de gouvernement, à faire passer le citoyen avant l'homme, son devoir civique avant son devoir humain, à exiger de lui l'obéissance aveugle fût-ce à des ordres criminels, à lui faire oublier qu'il est une instance plus haute devant laquelle toute autorité « légitime » tombe en poussière. Le seul fil d'Ariane en ces labyrinthes, c'est de ne jamais perdre de vue la révolte, ni la solidarité des révoltés.

En ceci il apparaît encore que l'homme n'est pas *libre* au sens où l'entendent certaines philosophies : seul l'anthropopithèque était *libre*, libre de choisir ou non la révolte ; mais puisqu'il l'a choisie, il n'est plus désormais en notre pouvoir de la refuser après lui. Nous sommes tous des rebelles, que nous le voulions ou non. Notre « essence » de rebelles précède notre « existence » d'hommes. La seule liberté qui nous reste, c'est de l'être plus, ou moins, ce n'est pas d'être autre chose ; c'est de concourir à la victoire commune, ou de la trahir, ou de croire faussement que nous pouvons nous en laver les mains ; ce n'est pas de donner par nos actes, à l'humanité, un visage qui dépendra d'eux : ce visage, elle l'a depuis que l'homme est homme et pour le temps qu'il le restera, c'est celui de la rebellion. Qu'il nous faille pourtant, hélas, sans cesse le réinventer, c'est le propre de notre condition : car tout ce qui en nous est nature se montre affreusement habile à nous le faire sans cesse oublier, contester ou renier. Regarder ce visage en face est pourtant la seule voie qui puisse nous conduire, avec une salutaire rigueur, dans cette foison de traquenards que glisse sous chacun de nos pas notre insidieuse, notre pernicieuse ambiguïté.

VERCORS.

PLAIDER COUPABLE

Les condamnés à pluie
ne savent de l'hiver
que ces grilles d'ennui
en marche devant eux.

On les croise, murés
dans leurs imperméables,
à jamais prisonniers
d'un puits de vêtements.

Tassé dans sa tiédeur,
le corps attend toujours
qu'un mot dans les hauteurs
de la gorge s'envole.

•

Quand on s'est reconnu,
pesé, compté, nommé,
mieux vaut d'un coup de poing
détruire le miroir.

Patiente, l'avenue
ensevelit ce bleu
que les flaques trop nues
disaient après l'orage.

Feuilles mortes. C'est mou,
ça ne peut se défendre;
mais les pas y font mal
au ciel qui vit encore.

•

J'attends, verre après verre.
Je colore mon temps
de boissons et de gestes
à n'en plus me lever.

Tu ne viens pas. La porte
bat sur des inconnus
qui ne savent eux-mêmes
ce qu'ils viennent chercher.

A quoi bon. Une langue
unique rassemblait
dans les bars de Babel
les maçons écœurés.

•

Mes lendemains se lassent
à déchiffrer un chant
qui n'épargnera pas
les belles passagères.

Monde perdu, c'est l'aube.
Tous t'abandonneront.
Le piano qu'on ferme
guillotine la joie.

Le garçon pend sa veste
pour achever la nuit
mourante. La sciure
est une précaution.

•

En anglais, la chanteuse
implore le Seigneur
qu'une voiture vienne
la prendre à la sortie.

Comme une fille baise
de joie un billet neuf,
généreuse insomnie,
je réapprends ta main.

Lumière souffreteuse,
qu'ajouter à l'amour,
quand le dernier amour
est de n'aimer que soi ?

•

Poker. Et tu bluffais
avec de fausses quintes,
lèvres fardées, jeux d'ongles,
cils collés, cheveux teints.

Maintenant, mon lilas,
ma rose, mon pigeon,
j'emprunte ma couleur
à tes yeux qui se fanent.

J'abats un jour livide.
Je t'enlaidis soudain
de ce que tu m'as pris...
On t'arrose, ma rue.

•

Va, tout ce que la chambre
savait faire de nous
avait moins d'importance
que cette affreuse paix.

Allongés côte à côte,
sans oser nous toucher,
nous devenions un couple
calmement ennemi.

C'était la vérité,
ce mépris mutuel
qui nous unit encore
et ne cèdera pas.

•

Entièrement nu, l'homme
ne peut être pensé.
On l'accepte, mais comme
un nom propre. C'est tout.

Entoure-moi — je tremble —
de tes robes; défends
contre la liberté
ce que je tiens de moi;

dispute aux morts ce peu
de chair qui m'épouvante :
empêche-moi d'entendre
l'écho de ma question.

●

Un verre vide roule
jusqu'au bord de la table.
Ne bougeons plus. J'ai bu :
je méritais la peur.

Si je parlais encore,
le bruit m'arracherait
à ces pauvres images
dont je me décorais...

Taisons-nous. Une larme
se gonfle entre le monde
et l'œil. Tout le regard
s'y perd. On est heureux.

TOURSKY.

POÈMES

•

Dans la bonne absence du temps
Sur ce plateau d'un pays pauvre

Toute la chair accommodée
A la dureté d'un rocher

Ce visage devient Amour
Dans le silence de la lumière

Tandis que les doigts égrènent
L'épi d'une herbe inutile

LES ERREURS

La neige
Etait une petite fille aveugle
Qui jouait à poser ses doigts sur mes yeux

Puis ce fut une vraie petite fille
Surgie de l'encoignure d'une porte
Qui fit une nuit fraîche de mes yeux

Jusqu'à ce que je sois moi-même la neige
Et toute ma chaleur fusait de mes doigts
En mille étoiles minuscules

Si bien qu'une fois de plus
La terre sans me voir
Passa son chemin

LES EGLANTINES

Eglantines Chemins du Mai
Noir et songeur
J'écoute la mélancolie
Jouer de son archet vert

Printemps ma statue close
Par qui chaque année
Je meurs à ma jeunesse
Dis-moi les secrets
Les touffeurs de la vie

Les doigts qui secouent
La rosée de vos feuilles
Eglantines saignent
Et le sang se mêle à cette eau pure

Et je porte à mes lèvres O soleil
Ce sang et cette eau mêlés
En libation
A ton regard obscur.

MEDUSE

Le feu laineux des douceurs animales
Et la tête de Méduse tranchée...
Une bête morte est un soleil pâle
D'où mon cœur est chaque jour arraché

Les flûtes des herbes les plus aiguës
Peuvent jouer un accompagnement bleu
A tous les transports des bons vents velus
Léchant le ciel pour l'attendrir un peu

Une unique inquiétude océane
Vers l'horizon soulève les fumées
Sur les chemins les pierres sont en panne
Mais la tête de Méduse est tranchée...

Le sang perla peut-être sur ses lèvres...
Rouge est la couleur de notre pardon
Ma douceur animale a la fièvre
Et le vent détruit les fleurs des chardons

Nous réclamons le corps de la Méduse
Tout innocent et blanc comme le pain
L'homme le pire a les dents qui s'usent
Avant de pouvoir apaiser sa faim.

HYMNES A LA PRESENCE SOLITAIRE

Le mystère de la Croix me tourmentant
D'un étrange retrait de l'âme

J'appelle un mort de mon sang
Dont le visage inconnu me laisse libre
D'être devant lui
Dans la plus extrême présence.

Et voici que la nuit s'anime
Et veinée de lueurs
Frémit comme la peau d'un cheval immobile
Je suis là moi-même animale inquiétude
Avec seulement dans mon cou et mes narines
Ce mouvement de me retirer de l'ombre.

Mais des lignes de parenté
Descendent de ma chair
Jusqu'à cette confusion du silence
J'écoute des morts
La subite proximité.

Rien qui les plaigne. Rien qui les condamne.
Je suis là seul à les regarder.
Ils ont les mêmes gestes impuissants que mon âme
Mais leurs mots et leurs poings se heurtent
Comme à la surface terrible de ces choses qui sont
Et qu'ils ne remuent pas ni qu'ils n'émeuvent

Moi je peux prendre ce monde dans ma main
Moi je peux jeter des mots au-dessus de la terre
Je peux dire que je suis seul
Tenir tout cet univers devant moi

Mais eux... Non...
Ils se répètent ensemble
Indéfiniment leur nom
La nuit les roule sur les rives de la terre

Où la grâce éternelle
Les use lentement.

•

Dieu qui m'embrassez d'instant en instant
Et de baisers en bercements
Me livrez à l'unité de votre poitrine lisse
Et qui faites de la création
Un marbre transparent
Où l'âme par énergie pénètre
Et connaît ce tremblement d'être
Sur vous-même pareille à votre ombre...

Pourquoi voulez-vous
Que je sois aussi cette bête royale
Qui a pour vos étoiles
Tous les yeux de la nuit ?
Qui encense vos fleurs
De ses narines fauves ?
Se retire dans sa chair immobile ?

Vous tient à bout de regard ?

POUR JEAN BALLARD.

A pourrir le Christ en soi
Ses chairs décomposées
Tombent des clous sur le sol
Et ne reste dans le ciel
Que cette croix
Que l'on plante sur les morts

A force de ne pas aimer
Le visage des hommes
Le corps devient si transparent
Que tous les astres
Croisent leurs feux
Au travers de ses os

A qui ne se mêle au jeu
L'espace
Grésille dans les yeux
Et l'éternité
Lui brûle la peau.

RENÉ MÉNARD.

ADAM ET EVE

Donc l'un a dit Adam et l'autre Eve
et se sont trouvés comme homme et femme
seuls tout seuls sans Dieu ni serpent
presque homme et homme.

Alors je te regarde dans les yeux
sans encore personne à craindre
je te regarde entre quatre yeux
sans pas une âme pour se plaindre.

C'était y a longtemps longtemps.

— Où c'est-y que vous habitez ?
— Là-bas sous les arbres d'automne.
— Tiens moi aussi, là où les pommes
se balancent comme des pommes

C'était pas compliqué c'était pas compliqué
on commençait à peine le monde.

Et Jean des Gênes s'est mouché
et s'est mouché dans ses doigts gris
pour bien montrer qu'il a compris
les autres avaient compris aussi.

Et Gourche continue : « C'était le Paradis
un grand papillon bleu
un grand papillon noir
c'est le matin et c'est le soir
les sources coulent dans les herbes
et le plus grand travail qu'on fait
c'est de les regarder couler

Comme ça ça n'a pas l'air gai
mais c'était très beau y paraît.

Quand Gourche dit « Adam » on dirait qu'il appelle
quand sa femme dit « Eve » on dirait le répons
que fait l'enfant de chœur à la haute chapelle
au son sucré de l'organum
Adam et Eve sont deux beaux noms
ce sont les noms de père et mère
Allez enfants chantons chantons
chantons l'histoire d'Adam et Eve.

Mais le paradis est fichu
car y a l'arbre défendu
avec un grand écriteau blanc
ousqu'y a écrit : « Chien Méchant »
oui mais le chien c'est un serpent.

Ah le serpent, dis le serpent
comment qu'il était le serpent
il était long il était grand
il avait deux grands yeux devant
un autre plus grand par derrière
cet œil entrait dans la carrière
c'était déjà l'œil de Caïn
pas de Caïn mais de son frère
pas de son frère de la misère
l'œil sombre du péché enfin.

Jean des Gênes a levé les mains.

Adam et Eve ! Ah père et mère
ah qu'on vous a forcé la main
fallait pas croire au lendemain
et vous en aller de la terre
au vent des premières misères.
Mais saviez pas z'étiez pas vieux
z'étiez tout neuf dans les manières
vous l'a bien mis le beau bon Dieu
deux contre un Dieu faut pas y faire.

Et nous voilà comment qu'on est
Tsac Tsac avec sa tête vide
et Patulèbre avec ses plaies
où nichent les humeurs putrides
comme les coucous dans les haies.

Nous voilà là on est bien laids.

Et Robica s'est avancé
comme un coq planté sur ses pattes
et l'on aurait dit qu'il chantait
et chaque mot s'ouvrait s'ouvrait
comme une fleur écarlate.

Il était beau c'était l'ami
qui s'en venait à vau-de-route
portant beau cœur portant envie
avec ce regard qui reboute
le cœur des filles dans la nuit.

Et Robica c'était la vie.

Alors quand Gourche a repris la parole
et qu'il a dit : « Alors Adam... »
plus rien n'a répondu
les femmes avaient brisé le fil noir de l'histoire
les hommes avaient laissé s'en aller leur mémoire
aux ailes blanches de l'espoir.

GASTON MASSAT.

LES TEMPS DU GRAAL

La France a fait la France... Il y a quatre-vingts ans que Michelet, avant de mourir, a prononcé ces mots admirables. Mais sur la page fulgurante de 1869 tant de papier imprimé est tombé qu'on doute quelquefois aujourd'hui si elle fut jamais écrite. Ce que Michelet voulait dire, c'est que la France n'est fille que d'elle-même. Ni fille de la lourde Rome, comme ils le disent, philologues naïfs ou maurrassiens suspects, empressés de confondre la filiation des mots avec une descendance spirituelle. Ni fille des clans germains, comme quelques-uns aussi, devant nos chansons de geste, feindront de le croire. Michelet a vu un Prométhée français, se faisant un corps à lui avec plusieurs glaises. Il ne doit, celui-ci, de remerciements à personne. J'aime recopier ces phrases inimitables: « Puissant travail de soi sur soi... De l'élément romain municipal, des tribus allemandes, du clan celtique, nous avons tiré à la longue des résultats tout autres, et contraires même, en grande partie, à tout ce qui les précéda... »

Je n'aime pas Rome, c'est vrai. On m'a trop longtemps abusé avec elle. Enfant, j'ai été élevé à croire que nous lui devions tout, qu'elle était à la fois pour nous l'initiatrice et la mère. Je ne pouvais m'y résoudre. Je me sentais étranger, rebelle. Je ne trouvais pas en moi la moindre solidarité avec ces plats poètes et ces avocats phraseurs, avec ces espèces de Prussiens totalitaires. Chose presque impensable, cette longue complaisance de nos écoles envers les massacreurs de Gaulois, les pourvoyeurs scientifiques des supplices de l'amphithéâtre, les inventeurs d'un sadisme officiel que n'ont pas égalé les S.S. du vingtième siècle. J'étais mal à l'aise avec Rome. Je ne me suis jamais reconnu chez elle. Elle ne m'a donné aucun de mes rêves. Sa religion misérable, sa logique à ras de terre ne me sont rien. Après y avoir passé quinze ans, je me retrouve, comme au départ, étranger, barbare de l'Occident chrétien. Ils ne m'ont pas touché.

Cette révolte instinctive contre Rome, ma belle colère, j'ai appris peu à peu qu'elles ne m'étaient pas personnelles. Dans le temps que je m'exaspérais contre mes régents, un Jullian nous avait déjà vengés. Pendant que je faisais des thèmes latins à l'Ecole Normale, un peu avant qu'Hitler ne ressuscitât la technique de l'universalisme romain, des hommes comme Victor Chapot et Albert Grenier rappelaient que la civilisation de Rome s'était « payée cher là où elle avait pris racine », étouffant « dans leur germe des civilisations originales qui allaient s'élaborer ». Je me suis borné à rire lorsque j'ai lu dans l'*Eve* de Péguy cette proposition surprenante : que les pas des légions avaient, à l'avance, marché pour le Christ. Péguy n'est pas bourgeois d'ordinaire, mais quand il pense à la culture latine, il devient typiquement petit bourgeois : trop content d'avoir appris le latin.

Il faut le redire : *La France a fait la France*. La leçon, presque bouleversante, de la linguistique romane, n'est pas celle que les philologues pensent. Ce n'est pas de montrer comment le langage de Chrétien de Troyes, du *Roman de Lancelot,* de Rabelais, de Villon, qui devait être ensuite celui de Racine, de Baudelaire, d'Apollinaire et d'André Breton, humblement, petitement, péniblement, sortit du latin — mais plutôt de faire admirer par quel miracle la *romana lingua* n'a pas réussi à détruire la liaison des âmes françaises avec leur fonds naturel, le profond inconscient collectif qui flotte au-dessous d'elles. On a voulu démontrer que la littérature française est fille de la gréco-latine. Que nos plus grands poètes sont ceux qui ont entortillé leur écriture autour du mirliton de Virgile, quand ce n'est pas celui d'Ausone. Ou de Rutilius Numatianus. Mais voilà, ce n'est pas vrai. Mystérieuse et terrible, frissonnante des alternatives de l'espoir surhumain et du désespoir humain, la Grèce orphique et dionysienne n'était pas celle qui nous est arrivée, filtrée par le crible latin. Devenue la molle contrée de Chénier, qui n'en connut (par ouï-dire) que les petites filles chypriotes, promptes à se déshabiller dans la mousse, sous les tamaris ; l'insipide pays de *Télémaque* et du *Jeune Anacharsis,* avec les baisers aux colonnes de Charles Maurras (au moins, Chénier, ce n'était pas les colonnes). Quelques-uns essaient d'opposer à une civilisation orientale de la rêverie une civilisation hellénique de la « clarté ». Il faudrait alors nous expliquer Eschyle, les Bacchantes d'Euripide, le délire des confréries courant la nuit sur les collines. Mais la raison de cette dégradation n'est que trop facile à voir. Pendant des siècles, Rome victorieuse a fait triompher sur ses terres une littérature administrative et rhétorique, fort rassurante à coup sûr pour l'appareil de l'Etat. Un calcul instinctif de gouvernants, en même temps qu'une impuissance d'imagination congénitale, nous a valu cette mythologie de pauvres, sans relation avec

les mythes, ce matériel d'allégories froides et sèches. Plus rien n'y demeure de ce qui touche le destin de l'homme. Cette pseudo-mythologie n'est et ne sera jamais qu'une parlerie.

Ce qui en reste s'effondre, toute cette rhétorique latine et hellénistique que la pédante Renaissance a fait peser sur nos lettres :

Qui n'ouït la voix de Bellone
Lasse d'un repos de douze ans...

Elle ne fait plus lever en nous la moindre émotion. Et chaque fois que dans le cours de notre histoire littéraire des écrivains ont voulu ramener le français à la stylistique et à l'ordre latins, de cette contrainte et de cette mutilation la langue a manqué mourir : la Pléiade, Voltaire, Anatole France. Notre âme la plus authentique n'est pas latine. Elle l'a montré, au siècle dernier, par trois sursauts révélateurs, le romantisme, le symbolisme (petits moyens, celui-là), le surréalisme. Ils retrouvent aussitôt la liaison instinctive de notre pensée et de notre imagination avec les mythes qui firent vivre le Moyen-Age.

Mythes de l'occident pré-chrétien, en contact avec la vieille âme de terreur et d'espoir née sur la rive d'Asie, que le christianisme a reprise et sauvée. Une âme religieuse commune à l'Europe et à l'Orient, qui vibrait dans les salles d'initiation de la Grèce, qui a laissé aux murs de la villa orphique de Pompéi des représentations si justement suspectes à la police romaine des cultes, au Pontius Pilatus de service dans le coin. Telle est la part latine : sur les terres où l'âme humaine essaie d'interpréter par des légendes, des drames, des croyances, le mystère et la grandeur de sa condition — en Grèce, en Gaule, en Bretagne, en Syrie, en Judée — Rome a fourni les flics.

Face à la parlerie latine, à ses symboles décolorés, oui, il y eut en Occident une mythologie véritable. Nos sources d'imagination ensablées, je les vois, chez nous, jaillir pendant le Moyen-Age. La recherche des paradis, la quête opératoire des miracles, les mots-clés qui fracassent l'enceinte des terres interdites. la liaison de l'existence avec le monde surréel, tout est déjà ici, dans les milliers de pages de la Table Ronde. Pourquoi. ensuite si délaissées ? Elles ont nourri l'esprit de la France jusqu'à l'aube du XVIIe siècle. La dernière édition du roman de *Lancelot du Lac* a été publiée en 1599. Ce n'est déjà plus, hélas, qu'un abrégé de 166 pages. Bientôt Boileau verra dans la « nature », avant tout, la négation de la surnature. Pourtant notre mythologie naturelle est là et, pas dans l'*Enéide,* bien sûr. Le plus grand poète anglais vivant, T. S. Eliot, retrouve la

Waste Land, et c'est notre *Terre Gaste*. Des châteaux enchantés aux blocks de la Londres moderne, du roi pêcheur au marché aux poissons de Billingsgate, tout s'est enchaîné sans effort.

Unreal City...

Les problèmes sont les mêmes, les mêmes menaces, les mêmes symboles. D'où vient-elle donc, cette mythologie naturelle de l'Occident ? Le Moyen-Age l'a reçue de la Grèce orphique, et ne l'a pas trouvée inconciliable avec la symbolique chrétienne. La plus haute tentative de dépassement métaphysique des hommes nés, avant le christianisme, au carrefour d'Europe et d'Asie, se conjugue dans l'histoire du Graal avec la nouvelle liberté.

Les mythes pré-chrétiens, le symbolisme chrétien, ah ! nous y voilà. Pendant que Rome tentait d'étouffer toute mythologie à l'intérieur de son Empire, de profonds courants spirituels ne cessaient de circuler sur les bords de la *pax romana,* là du moins où cette « paix » n'était pas devenue silence et solitude, comme l'a crié pour toujours le Calédonien de Tacite. Récits mythiques ou rituels d'initiation, ce qu'ils expriment, ce n'est rien moins que la destinée humaine confrontée à la mort et qui refuse de s'y tenir, son angoisse essentielle, son rêve éveillé, ce chant contre le mur, un vertige de dépassement qui n'est justifié par rien sinon par son propre élan, les espérances contradictoires enfin de ce qu'il faut bien nommer *salut*. Je prends le mot dans son sens le plus large, celui d'une catégorie permanente des consciences religieuses aux confins de l'Orient et de l'Occident. Les chapelles d'Attis et d'Adonis, les confréries de Mithra proposaient à leurs affiliés, selon leur élévation propre, une sorcellerie ou une métaphysique. Le fonds magique ancestral affleure dans ces rites qui célèbrent la toute-puissance de la vie, le retour de la végétation sur la terre malade. Un cortège de femmes escorte déjà le cadavre du dieu mort. Il ressuscite. Les danses de fertilité des Korybantes élèvent alors au-dessus des assistants les symboles phalliques de la lance et de la coupe. Passé ce stade élémentaire, de plus hauts enseignements parlent au fidèle de sa mort symbolique, de sa résurrection et de son salut. Conduit enfin aux extrémités de l'existence, ravagé de nuit et de terreur, l'initié débouche dans une lumière soudaine, sur le monde de l'au-delà, celui dont on ne revient pas si l'on ne *sait*. Il prend dans un vase mystique la nourriture de vie. Le voilà éternel, uni à son dieu d'une union enivrante. Au banquet divin transformé pour toujours.

Ces images pré-chrétiennes disparaissent. Des siècles après, au sortir d'un long tunnel de silence, vers la fin

du XIIe siècle, une floraison de mythes surgit dans l'Occident chrétien latinisé. Ils parlent du *graal*. Le graal est une coupe de vie. Il n'est pas vrai de dire que le motif du *graal* est lié au motif de la *quête*. Ces deux thèmes sont indépendants. Mais le graal est associé à la terre malade. Des mystères d'Adonis à la « matière de Bretagne », une chaîne est là, nous la reconstituons. Les rumeurs d'Avalon, de Carduel et de Camaalot, qui sortent des forêts française et anglaise, on les a déjà entendues à la bouche des souterrains de la Phrygie. Murées depuis huit cents ans, les sources de nouveau percent la croûte latine. En retrouvant le vieux thème de la rédemption symbolique la France épouse les permanentes images du salut. L'imagination chrétienne prend naturellement et sans effort, la suite de l'imagination païenne. A vrai dire, elles sont pour une part identiques. Il n'est pas question en effet de doctrine, mais de mythe. Ce moine inconnu du XIIIe siècle qui infléchit l'histoire du graal vers une interprétation chrétienne a seulement fait triompher la bouleversante correspondance du christianisme avec les archétypes de l'inconscient mystique.

●

Le *Perceval* de Chrétien de Troyes, la continuation de Wauchier de Denain, lui-même continué par Manessier et Gerbert, le *Graal* en partie perdu de Robert de Boron, le douteux Guiot, le *Perlesvaus*, le *Parzival* de Wolfram d'Eschenbach, l'admirable *Roman de Lancelot*, et les *Peredur*, et les *Gauvain* et les *Perceforêt*... Ce n'est pas mon propos de discuter ces versions différentes et souvent contradictoires. Ferdinand Lot, Mme Lot-Borodine, Albert Pauphilet, Jean Frappier, Maurice Willmotte ont patiemment circonscrit par leurs travaux l'immense cycle arthurien. Il faut se reporter à eux. Ce que je veux marquer ici est autre. C'est la continuité d'inspiration qui relie le thème ancien à la nouvelle mise en scène, le mouvement d'une mythologie.

Un jour ou l'autre, selon les diverses rédactions de la légende, les héros de la Table Ronde, Perceval, Lancelot, Bohort, Gauvain, Galaad, parviennent tous à ce château du Graal qui est la clef des enchantements de la Bretagne. Un Roi Pêcheur habite le château. Ce Roi est souvent le Roi Mutilé, *mehaigné*. Un cortège paraît. Dans la version *Gawain*, dans une interpolation du *Perceval*, c'est un cortège de pleureuses qui accompagnent le cercueil du Roi mort. Chez Chrétien, un valet passe, tenant par le milieu de la hampe une lance étincelante. Un goutte de sang perle à la pointe. Puis une demoiselle, noblement parée, porte

un graal, et son aveuglante clarté fait pâlir la lumière des cierges. Une autre demoiselle tient un plat d'argent. Chez Wolfram, il s'agit d'une pierre précieuse que traversent les rayons du soleil. Plus tard, dans la *quête,* ce seront des anges qui apporteront la lance et la coupe. Alors la lance sera devenue celle de Longin, qui perça le flanc du Sauveur ; la coupe, le calice du Saint-Sang. On n'en finirait pas de noter les différences qui séparent une version de l'autre. Le mouvement général apparaît néanmoins. Etienne Gilson et Albert Pauphilet l'ont bien montré : un auteur inconnu, un moine de Cîteaux sans doute, a *christianisé* le Graal.

Abus de pouvoir ? Ils sont bien prompts à le dire. Julien Gracq écrit encore dans la préface récente de son *Roi Pêcheur :* « Les deux grands mythes du Moyen Age, celui de Tristan et celui du Graal, ne sont pas chrétiens : par beaucoup de leurs racines ils sont pré-chrétiens... A toute tentative de baptême à retardement et de fraude pieuse, le cycle de la Table Ronde se montre, s'il est possible, plus rebelle encore... » Etonnante affirmation ! Elle méconnaît justement la nature du mythe, relié au trésor éternel de l'inconscient collectif. Le mythe jaillit ici et là au milieu des terres comme la manifestation artésienne de la nappe profonde où sont les rêves communs. Je me résigne assez facilement à ignorer quel put être le texte écrit dont s'inspirèrent Chrétien, Robert de Boron et peut-être Wolfram. Chrétien a parlé d'un « livre » que lui prêta le comte Philippe de Flandre. M[me] Lot-Borodine et M. Mario Roques suggèrent qu'il pourrait bien s'agir d'un manuel décrivant la « *Grande Entrée* » dans la messe de l'Eglise grecque. Ce rite présente en effet quelques analogies avec la procession du Graal. Miss Jessie Weston le nie. Il me paraît surtout que cette controverse est sans grand objet. Le livre a peut-être existé, un jour peut-être le découvrira-t-on. Cela ne suffit pas à m'expliquer pourquoi Chrétien, le moins mystique des poètes, y aurait pris cet intérêt exceptionnel, tout à fait hors de proportion avec la valeur romanesque et anecdotique d'un cérémonial étranger ? Comment ce romancier psychologue qui ne fut jamais court de motifs d'aventures, aurait-il été choisir une bizarre liturgie de l'église grecque pour en faire le centre et la clef d'un roman français, — à moins qu'il n'y ait retrouvé, précisément, les symboles archétypiques valables aussi bien pour une âme asiatique d'il y a deux mille ans, pour une imagination byzantine, pour une conscience chrétienne médiévale — pour des hommes de tous les temps ?

Le mythe traduit le pouvoir de libération de l'esprit, il ne saurait en aucune façon être assimilé à une fabrication littéraire, semblable à la technique moderne des romanciers

du réel. Je sais bien que Gustave Lanson a voulu voir en Chrétien de Troyes une sorte de Bourget du XII[e] siècle. Mais Lanson s'est toujours montré tellement imperméable au courant mythique de la littérature française qu'on peut bien admettre qu'inhabile à entendre Nerval ou Baudelaire il n'ait pas non plus entendu Chrétien. En somme j'ai peine à croire que l'auteur du *Perceval,* si peu sensible qu'il soit à la valeur sacrée des symboles, ait pu reprendre par hasard, à la faveur d'une lecture, tant d'étranges secrets au trésor de l'inconscient collectif, sans soupçonner quelque chose des correspondances qu'il éveillait. Dès lors le problème dépasse celui de la source écrite. En des temps différents, les mêmes images traduisent des besoins identiques de l'âme. La méthode d'explication la plus convenable ici est celle de la psychanalyse collective. Voici bientôt quarante ans que C. J. Jung a réveillé les symboles endormis.

•

Je ne renonce donc à rien. Le thème du graal est tout ensemble oriental, celtique et chrétien. Le bassin sacré qui rend la vie aux morts, le roi pêcheur, la lance, la terre malade, le royaume de l'autre côté du monde, ces images sont équivoques et obscures comme la destinée de l'homme. Du fond des âges quand elles remontent vers les consciences individuelles, celles-ci les interprètent différemment. Mais le mythe demeure aux yeux des hommes, l'incarnation d'une sagesse supérieure et sacrée, vieille comme l'espèce elle-même. Que les rêves individuels atteignent aux dimensions mythologiques, on voit alors l'image phallique de la lance, symbole élémentaire de la vie, apparaître à la fois dans la danse des Kourètes, dans la tradition irlandaise de la *bleeding lance,* dans le *carreau* immémorial du tarot, dans les cérémonies du rite gréco-byzantin, dans la magie médiévale, dans les survivances folkloriques actuelles de la Cornouaille et des îles Shetland. J'admire alors, non comme un contre-sens, mais comme une correspondance, que l'imagination chrétienne du XII[e] siècle ait reconnu dans la lance païenne qui saignait depuis toujours l'instrument de la nouvelle rédemption, l'arme de Longin perçant le flanc du Christ. De même pour l'image du Roi Pêcheur. La naïveté de Chrétien ne peut nous égarer longtemps. (Le Roi de Chrétien est pêcheur parce qu'une vieille blessure l'empêche de chasser ; il prend sa revanche en jetant l'hameçon dans les rivières). J'ai déjà dit que Chrétien est désarmé devant le mythe. « Depuis une antiquité immémorable, écrit Miss Jessie Weston, le poisson est un symbole de vie, et le titre de Pêcheur a été associé dès les premiers âges à des divinités tenues pour être spécialement en relation avec l'origine et

la préservation de la Vie ». Dans les cultes syriens comme dans la première imagerie chrétienne le poisson est l'archétype de la vie Divine. En Phrygie, le poisson et la coupe étaient liés l'un à l'autre, et Cumont en témoigne dans son ouvrage sur les *Religions orientales*. Robert de Boron, qui donne tant d'importance au poisson pêché par le Riche Pêcheur, n'a peut-être pas eu besoin de recopier tous les éléments de son récit sur un texte antérieur déjà constitué. Les poètes comme les rêveurs sont ceux qui savent écouter en eux-mêmes la voix collective des mythes ancestraux. Nous l'entendons encore dans nos rêves. Les travaux de C. J. Jung retrouvent le symbole du vieillard pêcheur et de la pêche: signes d'une libido qui cherche son renouvellement. Miss Jessie Weston, de son côté, a obtenu les confidences d'adhérents de sectes occultistes contemporaines. Ignorants de la littérature médiévale, ces affiliés ont décrit des cérémonies où figurent la lance ensanglantée, les pleureuses, le vase de vie, le mort fictif. Le vieux Roi pêcheur, maître de la vie, habite l'étoile Alcyon, l'une des Pléiades. De temps à autre il jette le filet et ramène un corps.

L'extraordinaire variété de ces versions, tant de symboles différemment accordés les uns aux autres, le jaillissement touffu et contradictoire des épisodes, tout me montre enfin qu'il ne s'agit pas, dans le cycle arthurien, d'une prolifération romanesque de type courant. Si belle qu'elle nous apparaisse, et chargée de prestiges poétiques à nul autre pareils, la littérature est ici beaucoup plus que la littérature. Dès lors, la controverse qui s'est élevée entre M. Ferdinand Lot et Miss Weston, concernant le degré d'information des rédacteurs français du cycle n'affecte pas notre propos. Bien sûr, les poètes, connus ou anonymes, qui ont contribué à l'épanouissement du graal, ne savent pas toujours l'exacte signification des symboles qu'ils développent. Comment remonteraient-ils jusqu'aux mystères, jusqu'à la Gnose, jusqu'au tarot ? Chrétien passe souvent à côté. La version anglaise intitulée *Sire Gauvain et le Chevalier vert* est pleine encore d'images folkloriques. Gauvain y porte comme *badge* le pentacle du tarot. Wolfram d'Eschenbach, bien que foncièrement chrétien, s'arrache à peine du monde magique; ténèbres et terreurs. Robert de Boron se donne à l'imagerie du Bon Pêcheur. Jean Frappier a pu voir en l'auteur de la *Mort Artu* un romancier avant tout psychologue. Mais quoi ? Ce qui nous touche, c'est précisément cette diversité, l'élan qui les porte tous, et ce vieux cri du fond des âges qui réclame encore, avec une différente modulation, la rédemption de l'homme et de l'histoire.

Notre mythologie naturelle, ai-je dit. Le christianisme reprend à son profit, dans le fonds des images collectives, la coupe, la lance, le plat et l'épée. Il baptise la coupe *graal*, met une goutte du sang de son Dieu à la pointe de la lance ancienne. La procession des sectaires d'Adonis est sanctifiée. Le lieu de l'initiation est devenu le *Château* — Château Aventureux, Château du Roi Pêcheur, Château de Corbenic. Tout cela sans mal, c'est vrai. Il y a pourtant quelque chose de nouveau ici. En devenant chrétien, le mythe s'est enrichi. Plus jamais, après qu'ils seront passés dans le cycle arthurien, les symboles de la libération humaine ne seront tout à fait les mêmes.

L'Eglise d'Occident a toujours aperçu, en effet, le danger qu'il y aurait pour elle à n'apparaître que l'héritière des âges magiques. Les hérésies de la Gnose avaient déjà prétendu retrouver dans la métaphysique chrétienne l'équivalence des mystères païens. Ce n'était pas absurde, car l'âme religieuse se développe en restant fidèle à elle-même. G. R. S. Mead et Jessie Weston font voir d'étranges ressemblances entre le rituel du Graal et telles pratiques gnostiques dénoncées par Hippolyte dans ses *Philosophumena*, qui sont une espèce de catalogue d'hérésies. Aux XII[e] et XIII[e] siècles, devant la résurgence des mystères du Graal, l'Eglise retrouve le même débat qui l'opposa jadis à la Gnose. Mais la *christianisation* du Graal, au contraire de ce que certains pensent, n'est nullement artificielle. Elle est commandée par l'histoire même de l'esprit. La religion exprime un moment de la psyché. Déjà Chrétien de Troyes a placé une hostie dans le graal. (Le vieil ermite en fait la révélation à Perceval). Quelle meilleure preuve opposer à ceux qui reprochent aux poètes médiévaux d'avoir abusivement *cléricalisé* le Graal : l'écrivain le moins accessible à la charge sacrée qu'il transporte a spontanément compris qu'à moins d'être décrit avec les mots du culte chrétien, l'énigmatique cortège n'aurait pas eu la chance de toucher l'imagination de son siècle.

Désormais, dans le cycle médiéval, il y a l'un et l'autre aspects de l'âme humaine. La volonté de dépassement et de renouvellement qui habita le cœur païen et qui subsiste dans la libido collective, je l'ai assez montrée. A ce fonds de l'âme magique appartient le thème de l'initiation. Tantôt manquée, tantôt réussie, l'entreprise de Perceval, de Gauvain et de Galaad ressuscite les plus anciennes nostalgies mythologiques. Mais ce qui est nouveau, c'est la *quête*.

On ne dira jamais assez combien le graal et la quête sont étrangers l'un à l'autre. Qui ignore cela — comme il arrive trop souvent — devient incapable de rétablir les véritables perspectives de la *création* médiévale. Le thème de l'initiation relevait d'une conscience anti-historique, située

en dehors du temps, obstinée à la répétition annuelle de ses mystères. Le christianisme, lui, a inventé l'histoire.

La Grèce platonicienne l'ignorait, l'Asie continuera de la mépriser. Ces mondes tournent sur eux-mêmes. Le passé y préfigure l'avenir. Nul événement n'est à proprement parler irréversible. C'est pourquoi tout y est si aisément symbole de tout. La coupe de vie où l'initié a bu reviendra quelque jour à sa place, l'initié devant elle. Il refera les gestes. Courbe destin. Le dieu lui-même, qu'on mange dans la coupe et qu'on célèbre par la lance, meurt et renaît éternellement. Le Perceval phrygien ou grec, quand il a participé aux rites du salut, reprend la route circulaire de la fatalité. On ne s'échappe pas par les traverses des commencements absolus. Monde sans rupture. La philosophie médiévale devra justement débrouiller l'image chrétienne du monde de l'image platonicienne. L'une et l'autre sont bien soumises à la règle souveraine d'une même transcendance divine. Mais la construction platonicienne, c'est un univers sans histoire, éternel, absolu, fondu d'un seul bloc. Il y a peut-être des rites ici. Il n'y a pas de drame.

Le Perceval français et son Dieu sont au contraire les partenaires d'une nouvelle aventure. La grande invention qui triomphe ici, c'est une destinée de l'homme engagée dans un devenir irréversible, une histoire humaine doublée d'une histoire sacrée. Robert de Boron, médiocre poète d'ailleurs, a merveilleusement compris cette perspective. Chrétien de Troyes, supérieur comme artiste à Robert, ne l'entrevit que vaguement. Tous pourtant, le psychologue de cour comme le poète mystique, ont relié la légende du *graal,* à cette irruption que Dieu fit un jour dans l'histoire, — c'était en Judée, au temps des empereurs de Rome, et il y avait des bateaux qui partaient de la côte pour cingler vers les îles du Nord, au delà du rocher d'Hercule. Ces jours ont existé, ils ne se reproduiront jamais. Les pas ne reviendront plus dans les pas. « *Jésus,* dit Robert de Boron, *étant donc venu sur la terre* ». Venu, passé, reparti. A la différence des vieilles liturgies périodiques, une suite d'événements discontinus composent le drame chrétien. Les actes se suivent sans se ressembler. La liberté humaine y assure, à travers le péché, la rédemption ou la mort, la rigoureuse moitié du dialogue.

J'ouvre la « vulgate » du grand *Lancelot.* (En passant, et pour m'en étonner une fois de plus, je signale qu'il n'existe pas d'édition française. Il faut se servir d'un travail américain). Oui, cette *Estoire del Saint graal* est bien une *histoire.* Elle va devant elle. Elle ne tourne plus comme le moulin du rite antique. Des noms défilent. Le mouvement sans retour des générations. Joseph d'Arimathie, Josephé, Bron. Le roi Evalac, « le méconnu ». Nascien.

Le *graal* est maintenant loin derrière le temps. Il s'occulte. Nascien s'embarque pour une navigation « ès parties d'Occident ». Du lignage de Nascien va sortir la « quête ». Une terre désolée, semée de prodiges, s'oriente vers un château rédempteur. La magie elle-même, cette ancienne mécanique miraculeuse à répétition, est intégrée désormais dans une histoire qui interdit les retours.

Là est le sens chrétien de la *quête*. Qui dit quête dit volonté, histoire et liberté. Le geste affranchisseur du christianisme, quand il a éliminé la fatalité, a remplacé celle-ci par le salut. « *Nous sommes au-dessus du sort* », a crié le chrétien Tatien aux astrologues grecs. Je puis maintenant donner toute sa valeur à l'idée de *danger* qui hante le cycle du graal. (Le lit périlleux. Le pont périlleux. Le siège périlleux.

Que ce est li Guez Perilleus
Que nus, se trop n'est mervelleus,
N'ose passer...)

Situations aventureuses qui me paraissent de la plus haute importance. Le risque est inséparable de l'idée d'une existence historique, profondément engagée dans les chances et les pièges, responsable de soi à chaque minute. La fatalité était subie, mais le salut se gagne ou se perd, selon les mérites. Dans la dernière version, la plus parfaite, le grand *Lancelot* en prose, on verra échouer successivement les quêtes de Perceval, de Gauvain, de Lancelot, de Bohort. Ce fut par leur faute qu'ils manquèrent le graal. Galaad seul sera roi. Il n'y a plus d'initiation automatique.

En ce sens, il faut dire que la *quête* représente l'apport original de la France au vieil archétype. La route remplace la roue. Le pèlerinage se substitue au retour éternel. Cette innovation va loin. Notre littérature, quand elle ne copie pas servilement la tradition latine, se subordonne à cette nouvelle idée. Débarrassé de la fatalité antique, l'homme prend le rôle à pleines mains, mais il reste en communication avec le surhumain et le surréel. Du graal à l'école d'André Breton, en passant par Rabelais, les *Amadis,* la préciosité, la *Carte du Tendre,* Corneille, Mme Guyon, le romantisme, Baudelaire, ce qu'on appelle (d'un mauvais mot) l'« humanisme » français sera l'aventure de la liberté mais d'une liberté chargée de signification. Le destin humain qui se couche — hérétique ou pas — dans un lit sacré.

●

J'ai refusé, tout au long de ces pages, de me tenir à des perspectives strictement littéraires. Le mythe du Graal

dépasse la littérature. Quelque chose est ici, que ne peut réduire la logique bavarde venue de Rome avec le langage latin. La vieille âme rêveuse engendre une fois de plus ses symboles, où elle dit ce qu'elle sait d'elle-même. Une angoisse inhérente à la condition métaphysique de l'homme et toute illuminée par la possibilité de la rédemption. Que m'importe donc ce « livre » où Chrétien, Robert de Boron, Wolfram, Gerbert, Manessier, l'auteur ou les auteurs du *Lancelot* auraient trouvé leurs motifs comme chez le marchand ? Le château, la lance et la coupe viennent du fond des âges. Le vieillard pêcheur pêchait ses poissons dans les eaux d'il y a dix mille ans. Une nourriture surnaturelle nous fut proposée dans les premiers archétypes, quand l'homme se vit si nu, si déchu, sur une terre périodiquement malade. Le surréel est une part du réel. L'homme est un animal religieux.

Je n'en puis douter, le fonds de la légende du Graal se réfère à l'inconscient collectif, à la conscience mythique et magique qui rêva sur les bords de l'Asie, en Grèce, puis en Occident. Le poète de Troyes ne fait que soupçonner ce dont il parle ; les autres pressentent que l'aventure du graal est l'aventure de la libération humaine. Et comme ils sont chrétiens, ils christianisent l'aventure.

Les problèmes de destinée qui se posent à un homme du XIIe siècle français ne sont plus ceux qui occupaient un initié de l'antiquité, — ils en procèdent pourtant. Tertullien a dit : « L'âme est naturellement chrétienne... » Ce Tertullien d'ailleurs suspect à l'Eglise officielle fait comprendre que le christianisme est venu conclure et comme sublimer la mythologie naturelle. Aujourd'hui C. J. Jung montre que le rêve représente symboliquement la situation actuelle de l'inconscient. Les religions traduisent « l'ensemble des problèmes de l'âme humaine en puissantes images. Ils sont l'aveu et l'acte de connaissance de l'âme ». *Converti,* le graal n'est pas détourné de sa nature. Le christianisme médiéval a conservé les âmes rêveuses. Il en a fait des âmes historiques et libres.

La suite et le relais... Qui peut croire que le Graal n'a plus rien à dire ? Devant le dérèglement des saisons autour du château de Corbenic, en attendant que la terre flétrie par les sortilèges retrouve les herbes et les fleurs, notre temps se sert du grand cri rimbaldien : *O saisons, O châteaux !* Nous aussi nous regardons le grand dérèglement. Nous sommes épouvantés par une histoire affolée dont nous cherchons le sens. T. S. Eliot retrouve la *Terre Gaste* avec les vieux symboles dans les rues de Londres. Je peux bien dire, moi, que le Graal n'attend qu'un poète pour revivre en Occident.

ARMAND HOOG.

MALLARMÉ ET LE PUBLIC

Quand on se propose de rendre compte de ce qu'on appelle l'obscurité de Mallarmé, on a recours le plus souvent à des explications d'ordre technique. Ce premier mouvement est fort naturel : si l'obscurité, qui peut se définir une imparfaite correspondance entre l'objet de la pensée et son expression, n'est pas un effet de la maladresse, si on la suppose produite en toute conscience par un esprit particulièrement rigoureux, elle doit nécessairement résulter d'un ensemble de procédés qui maintiennent la distance voulue entre la pensée et le texte, Mallarmé lui-même a semblé encourager dans cette voie ses commentateurs par sa théorie, plusieurs fois développée ou indiquée, de la suggestion, qui doit se substituer en poésie à la description. La mise au jour, de plus en plus abondante depuis quelques années, de brouillons et rédactions anciennes de poèmes jusqu'ici connus seulement dans leur texte définitif, en jetant quelque lumière sur l'élaboration de ces poèmes, a confirmé l'existence, chez Mallarmé, de ce qu'on pourrait nommer une technique de l'obscurité. Mais toute la question est de savoir à quels mobiles répond cette volonté d'obscurcissement. Il est difficile de s'en tenir là-dessus à des considérations techniques, voire esthétiques, et d'expliquer l'invention d'un mode d'élocution insolite par ce besoin d'innover qui distingue tous les grands artistes. « Il semble, écrit Rémy de Gourmont (1), que toutes les choses de la vie ayant été dites mille et mille fois, il ne reste plus au poète qu'à les montrer du doigt en murmurant quelques mots pour accompagner son geste, et c'est ce qu'a fait Mallarmé ». Un autre contemporain dénonce en Mallarmé le « démon de l'ellipse » (2). Un autre rappelle que Victor Hugo le nommait son « cher poète impressionniste » (3). Mais il est trop évident que tout Mallarmé n'est pas dans une certaine façon de peindre, et que son démon intérieur n'est pas seulement un

(1) *Promenades Littéraires*, IVe série, 1912, page 8.

(2) Robert de Montesquiou, *Diptyque de Flandre, Triptyque de France*, 1921, p. 221.

(3) Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, 1936, p. 45.

démon de style. La technique de l'omission et de la suggestion procède d'une relation particulière que le poète a établie entre le monde et son esprit. Lui-même n'a jamais défendu sa technique sans la fonder d'abord sur le mépris du réel et la recherche de l'idée. C'est ainsi qu'il définit la poésie moderne « un Idéalisme qui... refuse les matériaux naturels, et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la suggestion » (4). Le caractère inusité de l'expression mallarméenne est donc lié à un trouble dans les rapports du poète avec le réel. Thibaudet a raison quand il donne pour l'essentiel, chez Mallarmé, « ce caractère de fuite... cette sorte d'intolérance de la vie et de la pensée coutumière » (5). C'est bien le désaveu du réel qui, chez lui, oriente la recherche poétique, et concurremment le style, vers une attitude de suspens et d'énigme.

Toute la poésie de Mallarmé est comme un long débat de l'esprit avec la réalité. La résistance des choses et les puissances de sublimation et de négation inhérentes à la pensée sont les deux pôles de toute l'expérience mallarméenne. Mais peut-être n'a-t-on pas saisi toujours à quel trouble vital s'alimentait ce combat de l'esprit et du monde. André Gide, saluant l'œuvre de Mallarmé au lendemain de sa mort, écrivait: « Tout y est d'une beauté sans tristesse et presque sans humain émoi » (6). C'est là le dehors, ou le résultat; ce n'est pas le fond. Encore faut-il ne pas y regarder de trop près. Paul Valéry a bien montré, en définissant la poésie de Mallarmé, à quelles deux puissances contraires elle était à la fois vouée. Elle est arrêtée sans cesse devant les choses, dont elle ne peut réduire le mystère, et elle se résout à figurer elle-même ce mystère: « Pourquoi ne pas consentir que l'homme soit source, origine d'énigmes, quand il n'est pas d'objet, ni d'être, ni d'instant qui ne soit impénétrable ? » (7). Les mots mêmes sont matière irréductible à l'esprit, corps sensibles et obscurs, et il est peu de poètes qui aient connu comme Mallarmé « tout le physique du discours ». De là cette force magique, ou incantatoire, de ses poèmes, qui met en défaut l'intelligence. Et pourtant l'œuvre de Mallarmé traduit « l'ambition extraordinaire de concevoir et de dominer le système entier de l'expression verbale ». C'est comme s'il avait tenté de faire apparaître à la fois dans sa poésie toute l'obscurité du monde et toute l'acuité de l'intelligence, tout l'arbitraire et tout le nécessaire, ou pour employer son langage, tout le désastre et tout l'orgueil. Bien plus, il recule

(4) *Crise de Vers* (Œuvres, éd. de la Pléiade, p. 365).

(5) *Triptyque de la poésie moderne*, dans *Causeries Françaises*, supplément à la Bibliographie de la France, 15 fév. 1924, p. 26.

(6) *Prétextes*, 5e éd. 1913. p. 251.

(7) *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, dans *Variétés*, III, p. 18.

lui-même, dans des directions opposées, les bornes du monde et celles de l'esprit, et sépare sans cesse davantage, pour les joindre par un nouvel éclair plus rare, les deux pôles de sa poésie. Valéry a défini, en termes admirables, cette lutte et ce dépassement : « Est-il tourment plus pur, division de soi-même plus profonde que ce combat du Même avec le Même, quand l'âme tour à tour épouse ce qu'elle veut contre ce qu'elle peut, ce qu'elle peut contre ce qu'elle veut ; et tantôt du parti de sa puissance, tantôt du parti de son désir, passe et repasse du tout au rien ? » (8). Mais c'est encore décrire le drame d'un poète, ou d'un inventeur, non celui d'un homme. Et chez Mallarmé la poésie ne tenait pas lieu de la vie ; elle en concentrait les problèmes et les conflits, ce qui n'est pas la même chose.

Il est vrai que la difficile compatibilité de l'esprit et du réel apparaît constamment à Mallarmé à travers l'emploi du langage, qui participe contradictoirement du sensible et de l'intelligible, mais il ne faudrait pas en conclure que sa méditation se borne aux conditions du travail poétique. Le drame du langage est pour lui le drame de tout l'esprit, et de la vie même. Il s'agit d'une sorte de stupeur cruelle devant les choses, devant leur existence fortuite, inassimilable à l'esprit : penser, c'est penser le monde, et dès lors qu'on a posé cette division, comment cesserait-elle ? Il suffit que la conscience s'éveille pour que ce qui lui est étranger se pose devant elle ; l'énigme est le lot de toute pensée. C'est cette fatalité que Mallarmé veut signifier, quant au reproche d'obscurité que lui fait Daudet, il répond en demandant si l'opération même d'écrire n'est pas de mettre du noir sur du blanc (9). Cette réponse était si peu une boutade dans son esprit, que la même pensée figure, développée, dans ses *Divagations :* « Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc » (10). Et le texte écrit est comparé à une « sombre dentelle », qui se tisse à travers l'infini pour le retenir et l'inventorier : c'est un réseau à capter l'énigme, mais symboliquement noir lui-même, comme l'Encrier nocturne où il prend sa source. Seuls les littérateurs vulgaires usent d'un « encrier sans Nuit » (11). Vouée tout entière au jour, la pensée ne saurait être que futile ; pour remplir sa fonction, il faut qu'elle avoue cette division de la lumière et de l'ombre, dont elle est la ligne de partage. Lumière de la conscience et ombre de ce qui est en dehors d'elle, c'est ce que l'encrier, parfait symbole, figure à la fois : « L'encrier, cristal comme une conscience,

---

(8) *Ibid.*, pp. 30-31.
(9) Cité par G. Rodenbach, *Figaro* du 13 sept. 1898.
(10) *L'Action restreinte* (éd. Pléiade, p. 370).
(11) *Le Mystère dans les Lettres* (Pl., p. 383).

avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit » (12). Mallarmé n'a jamais cru que la pensée ou le langage pussent résoudre cette division, qui est l'acte même de leur naissance. Il conçoit une ingénuité antérieure à la mise en mouvement de l'esprit, et la symbolise par un vide, blanc de page ou silence ; le texte vient briser cette blancheur, et, alignant son tracé sombre, institue à la fois le mystère et l'idée qui prétend l'élucider, le hasard et la lutte, mot par mot, contre lui ; il n'est pas rare que Mallarmé décrive un triomphe de l'Idée et du Verbe dans cette lutte, mais ce triomphe, obscur comme une incantation, cet accès à « l'ensemble des rapports existant dans tout » (13), qu'il nomme significativement Musique, cette soumission du monde à notre parole qui le nie, ne peuvent se produire en toute pureté qu'à la limite où la parole elle-même rencontre le vide, où elle se fond dans un nouveau silence, dans le blanc qui suit aussitôt le texte : « ...Indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au delà et authentiquer le silence » (14).

Tout se passe donc comme si pour Mallarmé l'exercice de l'esprit et l'usage du langage, que l'homme ne peut éluder, et qui sont toute sa dignité, étaient empreints d'une division et d'une douleur fondamentales. Il est bon de le souligner, parce qu'on a trop souvent négligé la source affective, toute dramatique, des débats mallarméens. C'est, avant tout, le rapport de l'homme aux choses qui est marqué d'une irrémédiable souffrance ; l'obsession intellectuelle des ténèbres, et le vœu poétique du silence traduisent un divorce désespéré du moi mallarméen et de ce qui existe hors de lui. Il est bon, à qui veut comprendre ce déchirement essentiel de ne pas dédaigner telle particularité significative du tempérament de Mallarmé : ce n'est pas par hasard qu'il détestait le bruit, « la vocifération... du rire strident ordinaire des choses et de leur cuivrerie triomphale ». C'est ainsi qu'il nomme le fracas de la foire, dans la *Déclaration Foraine,* nous donnant à mesurer le désastre du silence déchiré soudain, « cacophonie à l'ouïe de quiconque, un instant écarté, plutôt qu'il ne s'y fond, auprès de son idée, reste à vif devant la hantise de l'existence » (15).

•

On pardonnera la rapidité des observations qui précèdent ; elles sont loin d'épuiser un sujet fécond en problè-

---

(12 *L'Action restreinte,* Ibid.
(13) *Crise de Vers* (Pl., p. 368).
(14) *Le Mystère dans les Lettres* (Pl., p. 387).
(15) *La Déclaration Foraine* (Pl., p. 279).

mes. Elles ont seulement pour objet, en évoquant, derrière le mystère mallarméen, une difficulté profonde à vivre, de nous aider à comprendre la relation de Mallarmé avec le public. Il est bien curieux que, parmi tant de commentateurs de l'obscurité de Mallarmé, aucun n'ait songé à considérer cette obscurité comme la mesure d'un trouble dans les rapports du poète avec son auditoire. On y a vu à peu près exclusivement l'effet d'une relation insolite de l'esprit du poète à la matière de son expérience, et l'on a tenu la distance nouvelle établie entre le poète et son lecteur pour une suite si évidente de cette altération première, qu'on ne s'y est pas davantage arrêté. A prendre les choses logiquement, il en est sans doute ainsi : Mallarmé s'éloigne du public parce qu'il ne parle pas comme tout le monde, et son langage est obscur en raison d'une attitude spirituelle qui lui est propre. Mais ce genre de logique ne rend pas forcément compte de l'ordre véritable des choses. L'originalité de Mallarmé dans l'ordre contemplatif et son exil sur le plan humain ne présentent peut-être pas ce rapport simple de cause à effet. S'il est vrai que le refus de la réalité ou l'impuissance à établir un accord avec elle soit l'aliment essentiel de la contemplation mallarméenne, et si l'on voit se creuser entre Mallarmé et son auditoire la même séparation, on peut légitimement se demander si le second trouble, celui qui affecte le lien du poète aux hommes, n'est pas aussi fondamental que le premier. Psychologiquement, il n'est pas inconcevable qu'une modification du sens social commande une métaphysique pessimiste, qu'une défiance ou une déception portant sur autrui produise une incompatibilité générale avec les choses. Au moins faut-il y voir deux aspects également importants de la même solitude. Une psychologie profonde de Mallarmé, pour laquelle les éléments nous manquent, confirmerait peut-être cette équivalence. Mais l'histoire des générations poétiques voisines de celle de Mallarmé, et de ce qu'on pourrait appeler la situation sociale de la poésie française au moment où il est apparu, pourra nous fournir, d'un autre biais, quelques indices non négligeables.

La meilleure façon peut-être de définir, d'un certain point de vue, la poésie de Mallarmé est de dire qu'une force invincible la pousse vers le *soliloque,* sous peine de vulgarité ou de mensonge. Cette nécessité de parler seul, Mallarmé l'a traduite dans cet axiome de son art poétique, selon lequel il faut distinguer deux emplois du langage : « Un désir indéniabe à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » (16). L'usage « brut ou immédiat » du langage est son usage social, sa « fonction

(16) *Crise de Vers* (Pl., p. 368).

de numéraire facile et représentatif » (17). L'usage poétique des mots, l'emploi qu'on en fait pour transcender le réel et l'utile, impliquent au contraire une solitude.

Cette solitude est chez Mallarmé plus aiguë qu'il ne veut le dire. La théorie des deux emplois du langage la trahit, mais la dissimule aussi : de tout temps on a demandé au poème autre chose qu'un sens socialement communicable, quelque prestige ou quelque écho suscité au delà du simple discours. Mallarmé n'a-t-il fait que répondre, plus généreusement que ses prédécesseurs, à cette exigence ? Il l'a prétendu, essayant d'accréditer en plusieurs endroits, à propos de ses vers, l'idée d'une signification à deux degrés, le premier degré livré au public, le second réservé à l'esprit et à son mystère. « Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard pour ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent: on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne à première vue. — Salut, exact, de part et d'autre » (18). Il parle de même d'une « évidence moyenne nécessaire », d'un « pivot à l'intelligibilité », d'une « garantie » que fournit la syntaxe (19), comme du dehors social, indispensable, de sa poésie. Mallarmé se plaît à imaginer, entre lui et le public, des relations ainsi équilibrées. Mais sa poésie les rend-elles vraiment possibles ? Les déclarations citées plus haut nous apprennent seulement que Mallarmé a voulu faire dire à ses poèmes quelque chose d'intelligible selon le lexique et la syntaxe. Mais il faut bien avouer que cette intelligibiité n'est pas à la mesure de l'homme inattentif et désœuvré auquel Mallarmé prétend la destiner. Loin de contenter et d'écarter le lecteur vulgaire en lui offrant un premier sens à sa portée, il est de fait que la poésie de Mallarmé le heurte d'emblée par l'apparence d'une totale obscurité. Mallarmé a beau dire, sa théorie du double sens, telle qu'il l'expose, ne convient pas à son œuvre, et le « salut correct, de part et d'autre », n'a pas lieu, parce que Mallarmé, d'abord, n'a pas vraiment soulevé son chapeau.

Qu'il ait, en prétendant le contraire, manqué de sincérité ou de clairvoyance, certaines de ses boutades tendraient à le faire croire; ainsi quand il répond à Berthe Morisot, qui lui demande pourquoi il n'écrit pas comme pour être compris par sa cuisinière: « Comment ? mais pour ma cuisinière, je n'écrirais pas autrement » (20). Ou encore quand il se plaint à Henri de Régnier de tel de leurs

---

(17) *Ibid.* (Pl., p. 368).
(18) *Le Mystère dans les Lettres* (Pl., p. 382).
(19) *Ibid.* (Pl., pp. 385 et 386).
(20) Cité par H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 502.

amis : « Pourquoi explique-il mes vers ? Cela tendrait à faire croire qu'ils sont obscurs » (21). Ces propos s'accordent mal avec les termes de la réponse à l'enquête Jules Huret : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer,* voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole... Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie... » (22). Il ne s'agit plus ici de réserver un sens caché au delà d'un sens visible, mais de décourager dès l'abord l'auditeur ordinaire par un système d'expression volontairement lointain. Le mot, évasif par rapport à l'objet, l'est de même par rapport au lecteur indiscret ; le poème, par un même mouvement, échappe à la réalité du monde et au contact du public. S'il faut qu'il y ait mystère en poésie, et déchiffrage, c'est que la poésie consiste à refuser les rapports simples auxquels le langage préside d'ordinaire. En poésie, parler c'est se situer à distance de la chose qu'on nomme et de l'oreille qui écoute. « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur. — Qui l'accomplit, intégralement, se retranche » (23).

Il ne faudrait pas croire que, pour Mallarmé, cet éloignement soit une pure victoire, un repos de l'esprit sur un plan supérieur accessible aux initiés. Mallarmé se flatte en vain de ces rêveries de gradation ésotérique, qui dissimulent mal le trouble foncier de sa nature. L'éloignement est son expérience avant d'être sa volonté ; il est le principe d'une aventure cruelle, qu'il a subie avant de l'assumer et dont il n'a pas trouvé l'issue. L'état de séparation ne souffre chez lui, ni degrés, ni solution : c'est la loi même de sa vie. L'énigme, et la lutte désespérée contre l'énigme, marquent d'un bout à l'autre sa relation avec le monde. Toute sa poésie en témoigne, énigme elle-même, dès le premier mot, et, l'énigme de la syntaxe éclairée, énigme encore dans la perspective prolongée des symboles et des résonances métaphysiques. S'il y a deux sens dans ses vers, le jeu du mystère commence dès le premier, et s'élargit ensuite selon la même intime loi. Il n'est pas, à vrai dire, de solution de continuité entre le « débat de grammairiens » (24) que suscite la syntaxe de Mallarmé, selon sa propre expression, et la méditation à laquelle invite, de plus en plus loin et secrètement, le « miroitement en dessous », que Mallar-

---

(21) Henri de Régnier, *Portraits et souvenirs*, Paris, 1913, p. 87.
(22) *Œuvres*, Ed. de la Pl., p. 869.
(23) Conférence sur Villiers de l'Isle-Adam (Pl., p. 481).
(24) *Le Mystère dans les Lettres* (Pl., p. 386).

mé lui-même avoue « peu séparable de la surface concédée, à la rétine » (25). La relation du poète au public est de même nature. Un débat du poète et des hommes naît avec le débat de la poésie et du monde, et se confond avec lui : l'amertume est une. Le langage du poète, contraint de désavouer un univers étranger et d'en rejeter le poids, écarte de même le trouble fardeau des relations humaines. L'énigme du monde et la distance des hommes sont les deux faces de l'infortune d'où naît le soliloque poétique, et qu'il ne saurait évidemment guérir.

Mallarmé a médité à plusieurs reprises sur la relation de deux hommes communiquant l'un avec l'autre, et le résultat de sa méditation est toujours le même : un échange véritable risque d'être impossible. « Un contact peut, je le crains, n'intervenir entre des hommes » (26). Ou encore : « Le meilleur qui se passe entre deux gens, toujours, leur échappe, en tant qu'interlocuteurs. L'expression, probablement, concerne la littérature » (27). La puissance de faire communiquer immédiatement les hommes, déniée à la parole, échoit au serrement de main, deviné muet dans un regard (28) : message tacite lancé comme par dessus un gouffre. L'effusion est silencieuse, la parole est littéraire et lointaine. Comment ne pas voir quelle secrète anxiété manifeste, sans la pouvoir dissiper, ni dépasser vraiment, cette négation subtile de la sociabilité ? *Solitude* est le titre que Mallarmé a donné à un de ses articles. Là sont passés en revue tous les interlocuteurs possibles de l'écrivain, confrères, disciples, journalistes en quête d'interviews. Les confrères ne songent qu'à eux en vous parlant de vous. Avec les disciples, tout enseignement extérieur est mensonge ; « la sécurité de hanter même région naît de mots évasifs » ; la fête qui consacre une filiation poétique, « rien ne la célèbre, en dehors », sauf la création littéraire elle-même, ou, plus silencieusement encore, le « camarade acquiescement de poignées de main pensantes » (29). Toujours même émoi muet, même destination exclusivement littéraire du langage. Quant au journaliste, son irruption aide seulement à trouver « quelque phrase, par exception, venue heureusement » (30), qui console d'avoir rompu la rêverie et le silence. Encore faut-il se défendre contre les exigences de clarté de cet intrus, qui prétend arracher sur-le-champ une phrase où ses lecteurs trouvent leur compte ; tandis qu'il s'éloigne avec son butin, Mallarmé le supplie : « Attendez, par pudeur, que j'y ajoute, du moins, un peu

---

(25) *Ibid.* (Pl., p. 382).
(26) *Conflit* (Pl., p. 358).
(27) *Confrontation* (Pl., p. 411).
(28) *Ibid.*
(29) *Solitude* (Pl., p. 406).
(30) *Ibid.* (Pl., p. 408).

d'obscurité » (31). L'aveu, même ironique, de cette pudeur, vient du plus profond d'une nature solitaire : la honte d'être clair, c'est la crainte ou la défiance de communiquer, et le parti-pris de rendre antinomiques l'accomplissement spirituel et la communication. « Tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée », c'est pour Mallarmé un secret de *distinction,* « vu que vulgaire l'est ce à quoi l'on décerne, pas plus, un caractère immédiat » (32). Il faut, bien sûr, entendre ce mot de distinction dans son sens le plus grave : celui d'une destinée solitaire assumée dans toute sa rigueur.

L'expérience fondamentale de Mallarmé, celle qui fonde son parti-pris de distance, est une expérience de séparation ; sa grandeur est précisément d'avoir accepté l'épreuve, et d'avoir détesté davantage l'impossible retour que l'exil. La torture qu'il impose au langage atteint, dans les mots, l'instrument d'un certain optimisme : parler, c'est d'ordinaire jeter des ponts sur la vie ; l'élocution de Mallarmé proclame obstinément que les ponts sont rompus, et fait partir toute poésie et toute valeur de cette rupure. Mais il ne faudrait pas croire que cette rupture ne soit pas d'abord douloureusement ressentie par le poète (à vrai dire il n'a jamais surmonté vraiment cette douleur), ni qu'elle soit d'ordre uniquement métaphysique. La séparation est entre l'esprit et l'univers, mais aussi entre chacun et autrui. Ne négligeons pas le témoignage, pathétique sous la légèreté ou l'assurance extérieures, que Mallarmé nous fournit de cette solitude parmi les hommes, quand il évoque « la restriction qui garde des interlocuteurs de rien livrer à fond et de prêter souci ; mais les persuade... de soustraire autant que révéler sa pensée, le premier ; le second de saisir, obstinément, autre chose — pour réserver leur intégrité, quand un besoin cordial les leurre à se rencontrer » (33).

●

Nous avons suivi jusqu'ici la ligne la plus haute et la plus abstraite de la solitude mallarméenne, celle qui se dessine dans les œuvres de sa maturité. Les écrits de sa jeunesse laissent paraître avec plus d'abandon et de franchise les éléments affectifs de sa méditation, et font plus de place aussi au débat du poète et des hommes. C'est ce qui nous rend si précieux l'article, retrouvé naguère par Mme Noulet, que Mallarmé publia en 1863 dans l'*Artiste,* sous le titre

---

(31) *Ibid.* (Pl., p. 407).
(32) *Le Mystère dans les Lettres* (Pl., p. 354).
(33) *Solitude* (Pl., pp. 408-409).

« *Hérésies artistiques : l'Art pour tous* » (34). A une époque où son élocution ne s'est pas encore revêtue d'obscurité, Mallarmé déplore déjà que la poésie soit lisible à tous, et que tous se croient autorisés à en juger. « La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un œil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice. J'ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire a été refusé à un seul art, au plus grand. Celui-là est sans mystère contre les curiosités hypocrites, sans terreur contre les impiétés, ou sous le sourire et la grimace de l'ignorant et de l'ennemi. Je parle de la poésie... » Il est remarquable que l'idée de la nécessaire obscurité poétique apparaisse pour la première fois chez Mallarmé dans un texte où sont surtout en cause les relations du poète et du public. Il ne faudrait pas croire trop vite que l'obscurité mallarméenne soit le simple résultat d'un chiffrage destiné à écarter le vulgaire : ce serait méconnaître la profondeur du trouble dont cette obscurité est née ; le poète, en tendant son rideau entre le public et lui, se voile l'univers à lui-même. La poésie mallarméenne, si elle n'avait d'autre obscurité que celle d'un dédaigneux rébus, serait bien peu de chose. Si donc ce texte a un mérite, c'est moins de définir la poétique de l'énigme que de la faire sortir à nos yeux d'un conflit entre le poète et la société, rétablissant par là un lien étroit entre l'œuvre de Mallarmé et des positions de pensée largement répandues au temps de sa jeunesse. Le goût du secret qui s'exprime ici manifeste déjà l'originalité de Mallarmé, mais le poète, en justifiant ce goût par l'incompatibilité de l'art et du public, s'avoue l'héritier d'un thème commun à toute la génération post-romantique. Il est vrai que Mallarmé propose de remplacer la haine du vulgaire par du dédain, ce qui trahit son caractère, et cette habitude héroïque, qui le distingue, de tourner en grandeur la solitude ; mais sa souffrance et sa colère brûlent encore : il en accable, sinon le public, du moins les poètes qui ne se résignent pas à se priver de lui. Le *Guignon* et les *Fenêtres*, écrits dans le même temps, passeront difficilement pour des poèmes dédaigneux.

Quoi qu'il en soit, la nécessité du mystère poétique justifiée par la sottise et la bassesse de la foule, c'est-à-dire par le dépaysement du poète au milieu des hommes, c'est tout le débat de Mallarmé rataché à une grande crise historique. Ce n'est pas le lieu de décrire ici cette crise, ni d'en chercher les causes. A partir de 1850, dans le reflux du romantisme, elle domine de plus en plus la situation de la

---

(34) Reproduit dans l'édition de la Pléiade, pages 257 à 260.

poésie, stimulant puissamment un pessimisme qui semble désormais inséparable de la vocation poétique. L'espérance romantique d'une communion entre le poète et l'humanité s'évanouit, faisant place à une négation obsédante et amère : car ce renversement de position est ressenti très généralement comme une épreuve douloureuse pour le poète. L'aristocratisme tranquille de l'artiste est une position rarement sincère en ce temps-là ; chez tous les plus grands, le dédain n'est que la surface, la plainte est au fond. Il est naturel qu'il en soit ainsi : on déplore une mission perdue, à laquelle on n'a pas renoncé vraiment, et dont on tient l'échec pour une sorte de scandale social. La solitude du poète n'est qu'un autre nom de son ambition ; c'est le revers du sacerdoce poétique plutôt que sa négation. Il en résulte une curieuse duplicité d'attitude à l'égard de cette humanité dont on se sent séparé ; ce n'est jamais un éloignement serein, mais une séparation mêlée de nostalgie, et, en dépit de la distance, une indissoluble dépendance, qui se trahit par le reproche même et l'invective. Qu'on se rappelle seulement le conte du bouffon de Baudelaire : condamné à mort par son roi et contraint, au bord de la tombe, d'exercer son talent de mime en public, il s'exécute, et son génie, faisant éclater dans l'assemblée la joie et l'admiration qui naissent du spectacle d'un art parfait, défie la mort elle-même ; mais dans le tonnerre des applaudissements, le prince envoie un page parmi le public, avec l'ordre de siffler ; le sifflet éclate, et le bouffon, arraché à son rêve, chancelle et s'écroule, raide mort. Une seule marque de désapprobation humaine a suffi à rendre vaine la magie de l'art ; ce qui avait prévalu contre la mort n'a pu résister à un sifflet (35). Les témoignages ou indices de ce genre abondent dans Baudelaire, et ailleurs.

La doctrine mallarméenne du mystère poétique résulte d'un développement, poursuivi jusqu'aux conséquences les plus extrêmes, du thème de la mésentente entre le poète et les hommes. La séparation atteint ici un tel degré d'acuité que l'impossibilité — ou le refus, c'est tout un — d'être compris doit s'entendre au sens littéral ; les hommes ne savent plus de quoi parle le poète. Le divorce s'est creusé, et l'espérance de la réconciliation s'est faite aussi lointaine que la parole de Mallarmé elle-même. Et cependant le pas qui consisterait à rejeter tout souvenir et toute espérance n'a pas été franchi. C'eût été sortir des conditions de l'exil, et, pour la poésie de Mallarmé, cesser d'être elle-même. Thibaudet touche du doigt l'ambiguïté profonde de cette poésie quand il décrit Mallarmé cheminant entre le public et la solitude, « frôlant du plus près possible le silence et le mystère, et levant parfois vers l'autre extrémité un visage

(35) *Le Spleen de Paris*, Une mort héroïque.

de regret » (36). De même que Mallarmé a toute sa vie cherché un Idéal dont le caractère premier était, de son propre aveu, d'être inaccessible, de même il a poursuivi le rêve d'une harmonie retrouvée du poète et de la foule, qu'il déclarait par nature ennemis. Les contradictions apparentes d'un esprit sont souvent sa vérité la plus profonde.

Celle-là, en tous cas, a marqué sa pensée jusqu'au bout. Les éclats de mépris ou de désespoir qui remplissent les écrits de sa jeunesse disparaissent de son œuvre d'homme mûr; à mesure qu'il défie davantage l'intelligence du commun des hommes, il semble que sa fureur s'évanouisse. Mais elle se sublime seulement, intacte dans l'acuité de la mésentente maintenue. C'est ainsi qu'à propos de Villiers il définit la vocation du poète « la scintillation mentale qui désigne le buste à jamais du diamant d'un ordre solitaire, ne serait-ce qu'en raison du regard abdiqué par la conscience des autres » (37). Et les témoignages plus douloureux ne manquent pas tout à fait. Qu'on relise la fameuse conférence sur Villiers de l'Isle-Adam : Villiers était, pour Mallarmé. la figure même du poète, et il salue en lui la vocation du malheur, de la frustration de toutes choses, de la pauvreté, de même que Villiers, de son vivant, lui conseillait, en tant que poète, d'accepter la maladie comme un attribut naturel : « De quel droit serions-nous bien portants, nous autres ! Allons ! mourons le plus tôt possible : c'est ce que nous avons de mieux à faire... Nous n'avons que faire de rester avec ces messieurs » (38). Cette fausse résignation sarcastique est-elle si différente de la résignation douce et supérieure de Mallarmé ? La part de l'amertume et celle du détachement sont difficiles à faire dans ce domaine. En tous cas, dans les années de sa maturité, Mallarmé n'a jamais cessé d'évoquer le problème de la disgrâce sociale du poète au moins sous sa forme la plus impersonnelle, en tant que cette disgrâce est celle de la poésie elle-même. Elle consiste en ceci, que la poésie, vouée à une recherche insolite, est tenue par les hommes pour une désertion, et qu'ils la traitent comme telle : « Le droit à rien accomplir d'exceptionnel ou manquant aux agissements vulgaires, se paie, chez quiconque, de l'omission de lui et on dirait de sa mort comme un tel » (39). On ne peut accuser le poète, à qui il n'est pas donné de revenir en arrière; mais il est difficile d'accuser la foule, à moins de lui faire grief d'exister, c'est-à-dire à moins de la mépriser radicalement. Or, toute l'œuvre critique de Mallarmé proteste contre une telle façon de conclure

---

(36) *La poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 71.
(37) *Conférence sur Villiers* (Pl., p. 489).
(38) Cité par G.-J. Aubry, *Une amitié exemplaire : Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé*, Paris 1942, p. 42.
(39) *L'Action restreinte* (Pl., p. 370).

le débat. Il n'a jamais mis, quant à lui, ce point final. S'il s'est raidi contre toute solution de reniement, s'il a refusé toute réconciliation dont le prix fût déshonorant pour le poète, il a cherché, toute sa vie durant, une ligne idéale d'accord, sur laquelle les partenaires pussent au moins se rencontrer un jour.

•

Tout d'abord il est significatif que Mallarmé persiste à considérer la poésie comme un sacerdoce. Il ne s'agit plus d'aider l'humanité à avancer sur le chemin de sa rédemption, comme se le proposaient les grands poètes de 1830; la mission est autre, plus lointaine; l'étoile vers laquelle le poète appelle les regards est comme inaccessible: c'est l'Idéal au sens où il l'entend, c'est le triomphe de l'esprit sur la réalité, jaugée et réduite à n'être qu'un résidu de l'Idée. La lumière de l'or est seule évidente pour la foule, mais il faut « du moins, qu'un personnage, isolément, discute, demande les raisons; fuie, à la limite de portée, pour savoir si le rayon l'accompagne. L'expérimentateur, à son péril, alors, installe l'authenticité... Le Poète, ou littérateur pur, talent à part, tient l'emploi ». L'or, à la fois symbole de la pesanteur du réel et du rayon qui s'en dégage vers l'Idée ou l'Absolu, l'or aux prises avec le poète expérimentateur va se trouver forcé « de reconnaître la pensée, essence, par le résidu, monnaie » (40), d'avouer que l'une émane de l'autre. Si ce triomphe était possible, si toute vie réelle s'authentifiait à travers son principe idéal, le poète, sacré par son exploit et réconcilié avec les choses, se réconcilierait de même avec les hommes, dont il aurait éclairé et dignifié le destin. Mais cette victoire est-elle possible ? C'est, on le sait, la question que pose, jusqu'au *Coup de Dés* et à son incertaine conclusion, toute l'œuvre de Mallarmé.

Mallarmé a toujours douté qu'à son époque le poète fût en mesure de recréer les conditions disparues d'une communion entre lui et la foule. Mais il a toujours donné cette situation pour passagère, ou du moins l'a espérée telle. On a pris souvent chez lui pour un refus définitif ce qui n'était que rigueur dans l'énoncé des données; la confusion s'explique assez: il a plus souvent l'occasion de décourager tel espoir naïf ou précipité que de célébrer l'accord final dont il rêve. Chez lui le doute est souvent exprimé, le souhait ou l'espérance sous-entendus. « Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler; elle est trop en désuétude et en efferves-

(40) *Confrontation* (Pl., pp. 410-411).

cence préparatoire pour qu'il y ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou jamais et de temps en temps envoyer aux vivants sa carte de visite... » (41)

Interrègne, ailleurs il dira état de grève : toutes ces métaphores disent la même chose. Le poète doit maintenir la distance qui le sépare de l'époque, sous peine de déchoir, mais il prépare en secret une autre époque et d'autres harmonies humaines. Son abstention préserve un espoir, qu'il ne peut se dispenser de former sans discréditer la poésie. La séparation du poète et de la foule est chose si grave aux yeux de Mallarmé qu'elle annule notre époque : « Il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout » (42). Mais, si le présent est nul, c'est comme un passage : entre le passé déserté et l'avenir usurpé, ce vide d'aujourd'hui n'interrompt pas le voyage. D'où l'image, analogue aux précédentes, du tunnel : « On traverse un tunnel — *l'époque* — celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare toute puissante du virginal palais central, qui couronne ». Pareille phrase, dans un texte consacré à l'action du poète sur les hommes, donne la mesure des vœux de Mallarmé. Il est plus étonnant encore de voir quelle divinité frôle de son aile le palais symbolique : « Le souterrain durera, ô impatient, ton recueillement à préparer l'édifice de haut verre essuyé d'un vol de la Justice » (43).

Mallarmé, fidèle à la tradition du grand romantisme, qui ne fut abandonnée qu'après lui, voulait que l'effort des poètes, même séparé du reste de l'évolution humaine, y répondît secrètement : « La poésie, sacre ; qui essaie, en de chastes crises isolément, pendant l'autre gestation en train » (44). Il n'a pas écrit une ligne qui puisse autoriser l'indifférence de l'artiste aux destinées de l'humanité. Il a avoué, en revanche, combien sa solitude poétique, irrémédiable et nécessaire selon son expérience, le laissait insatisfait en face des hommes (il s'agit des ouvriers qui le dérangent dans sa solitude de Valvins) : « Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaine » (45). Il n'est rien, en Mallarmé, qui nous saisisse plus curieusement que cette résonance d'humanité, au plus loin de la poésie la plus détachée. La solitude subie, la solitude voulue ont formé les étapes de sa destinée réelle ; la solitude vaincue était la dernière étape, celle de son désir. Nul parmi les

---

(41) *Autobiographie* (Pl., p. 664).
(42) *L'Action restreinte* (Pl., p. 372).
(43) *Ibid.*, p. 371.
(44) *Ibid.*, p. 372.
(45) *Conflits* (Pl., p. 358).

disciples n'a mieux compris le maître qu'Albert Mockel, quand il explique l'obscurité poétique par le conflit du poète avec la société qui le bannit : « Alors le poète choisit des paroles plus mystérieuses, pour n'être point tenté d'avilir son art. Mais à ceux qui peuvent le comprendre, il confiera le secret d'une âme héroïque et le germe des gloires à venir » (46).

●

Comment Mallarmé se représentait-il cette possible réconciliation du poète et de la foule, et en avait-il une idée claire ? De la foule telle qu'il la voit, il n'a rien dit qui ne fût hostile, qui ne montrât comme deux pôles opposés le mode de vie des hommes qui la composent et celui du poète. Et cependant, quand il la voit dressée contre le poète authentique, par l'imprudence de quelque journaliste prétendu champion du bon sens, il déplore qu'on déchaîne si malencontreusement contre la poésie « la Foule (où inclus le Génie) » (47). Cette foule où est inclus le génie est, dira-t-on, une foule idéale, une foule future peut-être, bien plutôt une foule imaginaire. Mallarmé a dû se le dire à lui-même plus d'une fois. Cependant il a cherché obstinément à définir un idéal Spectacle qui pût élever la foule au niveau d'elle-même et la mettre en communion avec la beauté révélée. Les méditations de Mallarmé sur le Ballet, la Musique, Wagner, le Théâtre, la Messe, sont tout occupées de cette recherche, que nous ne pouvons suivre ici dans son détail. Les conclusions en demeurent assez imprécises, mais la direction en est claire : l'accomplissement suprême de l'art, loin de coïncider avec un paroxysme de séparation et de secret, sera une fête, ou un cérémonial, auquel la foule participera. Ces « pompes souveraines de la Poésie » (48), contrairement au poème écrit, au livre, qui se passe de public, ne sauraient exister sans la foule, et ne seront possibles que le jour où la foule se sera déclarée. « Cérémonies d'un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule : presque un Culte ! » (49). Pour le moment ce culte est seulement concevable, et le poète en projette l'idée au delà des faits, comme la limite absolue de son espérance. Cette limite, comme toutes celles que conçoit l'esprit de Mallarmé, touche au néant. Comme dans l'ordre de la contemplation l'Idée est une Absence, de même, dans les relations du poète à son auditoire, la Communion est « le monstre — Qui — ne peut-Etre » (50). Cette plénitude, elle aussi,

---

(46) Albert Mockel, *Stéphane Mallarmé, un héros*, Paris, 1899, p. 13.
(47) *Le Mystère dans les Lettres* (Pl., p. 383).
(48) *Richard Wagner* (Pl., p. 541).
(49) *Ibid.*
(50) *Ibid.*

est voisine du vide. Il n'en est pas moins remarquable que l'espérance d'une célébration poétique collective, ait à ce point hanté Mallarmé. Rien de plus chimérique que ce culte dont il a rêvé, mais toute conception est chimérique chez lui : ses chimères naissent de son obstination à espérer, dans l'effacement même de l'espérance. Son idée de la Poésie était, il faut bien l'en croire, au-dessus de ses moyens ; séparé et perdu, le refuge absolu dont il poursuivait l'idée, refusant de se contenter autrement, lui demeurait inaccessible. De même, seul et doutant que deux hommes pussent se parler vraiment, il imaginait des fêtes de communion poétique, embrassant la société entière, et dont il n'osait penser qu'elles fussent plus qu'un rêve. Il ne faut pas mesurer l'importance d'une pensée, chez Mallarmé, à son degré d'accord avec le réel : ce serait méconnaître Mallarmé tout entier, en qui cet accord, sous sa forme ordinaire, est impossible. Il faut partir avec lui d'une discordance, et, de là, suivre le chemin d'un difficile, d'un irréalisable accord final : tout Mallarmé est dans cette souffrance première, suivie d'une inlassable recherche. Le rêve du Cérémonial, où s'effacerait la division du poète et de la foule, est aussi nécessaire qu'il peut être chimérique ; loin de contredire futilement la pratique du soliloque, il lui est un accompagnement plein de sens, il l'éclaire d'un aveu triste, comme le rêve d'un remède lointain ou impossible trahit un mal profond.

•

C'est une des habitudes d'esprit de Mallarmé de se montrer conciliant en même temps que rigoureux. Ce fut un des secrets profonds de sa séduction ; il joua beaucoup sur cette gamme du tout et du moins. Lui qui exhibe son « incompétence sur autre chose que l'absolu » (51), il établit, en ce qui concerne l'appel au public et sa participation à la beauté, une échelle de possibilités, dont le Spectacle de l'avenir est le terme idéal. En attendant il se déclare prêt à accueillir de la part du public « un éveil à ce qui aimera se hâter d'immédiat » (52), à la musique wagnérienne par exemple. Non qu'il conçoive une suite de degrés vers la communion rêvée : telle n'est pas la forme de son esprit, dont la devise serait plus volontiers « tout ou rien ». Le moins ne peut être qu'un simulacre du tout et on ne peut s'y résoudre que moyennant une ironie d'un genre particulier, qui maintient l'exigence de l'éternel en accueillant le quotidien. Faute d'accéder au mystère vrai, l'esprit se joue à de fugitives mystifications ; c'est comme si la tension imposée par une entreprise trop ambitieuse se

(51) *Solennité* (Pl., p. 330).
(52) *La Cour* (Pl., p. 416).

relâchait et que le poète se consolât, à bon escient, en figurant son rêve avec les choses quotidiennes. Ainsi s'explique la dualité de l'œuvre de Mallarmé, poète de l'Absolu et auteur d'adresses de lettres en vers, et la dualité plus remarquable encore de son ton, toujours mêlé de gravité et d'humour, jusqu'au bord même de l'éternité. Même dualité d'attitude s'il s'agit des relations du poète et du public, même humour en deçà du rêve. Dans cette page conciliante sur le public musical, que nous venons de citer, l'ironie se joint partout à la sympathie : les succès de foule de la musique s'expliquent par « son occultisme facile aux extases inscrutables » ; la ville fournit le public des concerts comme « rien de moins ni de plus, une figuration » ; figuration méritoire d'ailleurs, devant laquelle il « convient — avec correction de soulever, par un salut... la si noire plateforme égalitaire chue sur les calvities, qui y séjourne ». Ce salut correct, que nous connaissons déjà, nous avons ici l'aveu de l'ironie qui l'inspire : il s'adresse à la bonne volonté du public, et s'envole, légèrement, par-dessus un malentendu dont le poète n'est guère dupe. Mais le salut, et l'humour même dont il est empreint, forment un lien humain, une proximité dans la distance, en attendant mieux. On peut même penser, l'ironie n'étant guère concevable sans interlocuteur, que toute l'ironie mallarméenne, même quand elle n'a pas directement le public pour objet, est un geste vers autrui, un démenti léger à la solitude. L'Exil, expérience première, l'Absolu, patrie rêvée, l'Ironie, patrie réelle : de ces trois termes entre lesquels se meut Mallarmé, le troisième est celui qui atteste le mieux la place que tient dans son inquiétude le besoin d'une compagnie humaine. Jean Royère l'a dit admirablement bien : « L'ironie fut... chez lui, en même temps que le sens de la limite, une sorte d'instinct esthétique de la sociabilité » (53).

Cette réconciliation tacite du poète et des hommes en deçà de l'Idéal est un des thèmes les plus insistants de la pensée de Mallarmé. Il avait médité en compagnie de Villiers sur la destinée sociale du poète, et il y songeait de nouveau, nous raconte-t-il, en assistant son ami dans ses derniers jours. Sans doute il croit que la foule appellera un jour le poète, et reconnaîtra sa fonction de « détenteur de la splendeur commune ». Mais son optimisme aussitôt se replie sur des positions plus modestes, évoque par exemple l'accord d'un mobilier avec la dame qui l'a réuni sans être capable d'en formuler la poésie ; un livre ouvert sur un meuble au besoin, et peu lu, favorisera cet accord implicite. En somme il imagine une harmonie de l'art et des profanes, où il n'est rien demandé aux profanes, sinon, ici encore, une figura-

---

(53) Jean Royère, *Mallarmé*, 2e éd. 1931, p. 143.

tion, qu'on suppose être « au fond de soi », une adhésion (54). Une étonnante bienveillance, dont l'excès seul suggère un humour latent, et le refus d'une situation violente, qui laisserait le poète sans compagnie et sans emploi humain, inspirent ces vues apparemment paradoxales. La place qu'elles tiennent dans le système mallarméen de la vie est suffisamment démontrée par la passion avec laquelle Mallarmé édita et rédigea presque seul huit livraisons de la *Dernière Mode*. Si Mallarmé n'a cessé de cultiver avec ferveur ce domaine intermédiaire entre la commodité et l'art, c'est qu'il y trouvait le lieu naturel d'un compromis qui lui était cher.

Ce compromis ironique n'est nulle part mieux tracé que dans la *Déclaration Foraine*. On connaît les éléments de ce récit. Mallarmé se promenant en compagnie d'une amie, est entraîné dans le tumulte d'une foire, devant une baraque misérable et vide. Son amie, un caprice en tête, lui demande de battre la caisse à la porte et disparaît dans la baraque ; le public paie et entre ; Mallarmé, entrant à sa suite, voit son amie debout sur une table, sans changement de toilette ni mise en scène aucune, et se donnant à admirer aux spectateurs perplexes. Mallarmé commente alors le spectacle en récitant, après un coup d'œil à la chevelure de son amie, le sonnet

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême,

puis persuade le public, par une courte allocution, de la parfaite convenance du spectacle offert. Ici le même objet, une femme présentée à la vue, sert d'appât à la contemplation des spectateurs et de stimulant à l'inspiration du poète. Le public voit une femme, le poète la chante, il y a coïncidence entre l'un et l'autre, bien qu'ils soient infiniment éloignés l'un de l'autre, et entente au comble de la mésentente, moyennant ce qu'on pourrait appeler une mystification sincère : car Mallarmé n'a pas eu, pour atteindre la poésie, à dépasser l'objet que la foule contemplait. La chevelure n'est symbole de beauté que parce qu'elle est belle. D'autre part, il est vrai que le public, par sa présence, est la cause du sonnet, que le poète n'eût pas produit sans « le coup de poing à l'estomac, que cause une impatience de gens auxquels coûte que coûte et soudain il faut proclamer quelque chose fût-ce la rêverie » (55). Mais alors le public exige une littérature qu'il ne comprend pas, pour justifier un spectacle dont il ne voit pas la raison d'être ; et le poète fait, grâce au public, un sonnet qui démontre combien il est loin du public. L'unité et la simplicité du Beau, incarné dans la Dame debout, toute vêtue,

---

(54) *Conférence sur Villiers* (Pl., pp. 499-50).
(55) *La Déclaration Foraine* (Pl., p. 283).

sur la table, n'empêche pas ce jeu de fausses ententes de se croiser autour d'elle. Le mélange du triomphal et de l'absurde définit cette étonnante parodie du Spectacle idéal. Le plus remarquable est la conclusion que Mallarmé et son amie, dans le dialogue qui suit leur prouesse, tirent d'un commun accord de l'épisode : l'utilité du public profane pour obliger le poète à écrire, et encourager les amateurs de poésie à comprendre. Cette conclusion, même traversée d'un « peut-être » final, est là pour nous rappeler que l'humour mallarméen est bienveillant, et ne va jamais sans sympathie.

•

On a essayé, dans tout ce qui précède, de montrer comment l'attitude de Mallarmé à l'égard du public est partie intégrante de sa pensée, ou mieux de sa manière d'être, plutôt que conséquence de son art poétique. L'un et l'autre ont leur source dans une conscience troublée, qui vit un drame de séparation et d'exil, et qui s'efforce de le surmonter. Ce drame, qui est le pain commun de tous les poètes qui ont suivi le « coucher du soleil romantique », a atteint dans Mallarmé une profondeur telle que pour la première fois le lien du poète au public a été pour ainsi dire rompu. Mais il est faux de dire que Mallarmé ait pris définitivement son parti de cette rupture. Sa vraie grandeur est de n'avoir jamais perdu le sentiment de ce qui lui manquait. La poésie en lui a atteint un point inconnu d'étrangeté, elle a perdu la familiarité des hommes, mais elle ressent cette perte avec anxiété, elle en est traversée comme d'un frisson. Il arrive qu'on perde conscience des problèmes quand ils deviennent trop aigus ; ce qui était intolérable est reçu pour normal. C'est le contraire qui distingue Mallarmé : l'acuité des problèmes aiguise en lui la conscience ; la distance décuplée qui le sépare du public encourage une méditation incessante sur la situation humaine du poète. Ce n'est pas un faible mérite, quand on songe avec quelle facilité le problème a pu être oublié après lui, ou tenu pour négligeable. Si l'héritage de Mallarmé mérite d'être recueilli, du moins faut-il le recueillir tout entier, et ne pas transformer en un pur exercice de contemplation cette poésie qui était aussi pour lui un difficile chemin de vie parmi les hommes.

PAUL BÉNICHOU.

QUESTIONS RHÉTORIQUES - III

LA RHÉTORIQUE D'ARNOLD SCHOENBERG

L'enseignement de la théorie musicale se trouve soumis à une curieuse superstition. On a, en effet, coutume de penser et de proférer que l'élève « est là » pour apprendre quantités de règles plus ou moins strictes (et surtout fort « assommantes ») qui, non seulement ne lui serviront aucunement par la suite, mais qu'il devra même oublier le jour où il composera « librement ».

Etrange situation. Est-il concevable qu'un individu, l'élève, se soumette à un régime semblable qui constitue par définition une perte de temps pure et simple ! Quant au professeur : est-il charlatan ou a-t-il perdu toute notion de la dignité professionnelle et artistique ? S'il n'enseigne que pour gagner sa vie, sans se préoccuper du résultat de son enseignement, c'est triste ; et si, terrassé par la superstition en question, il perpétue, impuissant, inconscient ou indifférent, des gestes mécaniques et stériles, ne vaudrait-il pas mieux déclarer une fois pour toutes que l'enseignement de la théorie musicale ne sert à rien et qu'il serait préférable, par conséquent, de ne plus en entendre parler !

Ne nous affolons pas ! Mais avant de dire d'où nous vient l'espoir en un avenir meilleur, constatons ceci : l'art musical, le plus abstrait de tous, s'est, depuis longtemps, forgé un appareil technique concret qui nous permet de décrire avec une certaine précision la plupart des phénomènes constitutifs d'une composition. Il est d'autant plus surprenant d'avoir à remarquer qu'un tel appareil n'ait pas donné lieu jusqu'à il y a peu de temps encore, à la formulation d'une véritable *rhétorique*. Car c'est bien cette lacune qui est principalement responsable de l'aberrante stupidité qui nous a surpris au début de ces lignes.

Expliquons-nous. Il est clair, en premier lieu, que la connaissance des figures et des lois de la rhétorique ne peut signifier une fin en soi. De toute façon, une théorie se déduit de phénomènes déjà existants et l'enseignement théorique consiste toujours — dans une certaine mesure du moins — en un regard sur le *passé*. Or, comme la création artistique authentique a pour mission essentielle de créer des objets nouveaux, des phénomènes « inédits » et inéprouvés, qu'elle est donc principalement braquée sur *l'avenir*, il devient évident que l'enseignement, fût-il même fondé sur la plus solide des rhétoriques, ne peut en aucun cas procurer à l'élève *tout* ce dont il aura besoin lorsqu'il sera devenu maître lui-même.

Mais il y a quand même une bonne marge entre cet enseignement qui consiste à être *oublié* et celui dont nous voulons parler.

Prenons l'exemple du langage parlé. Si je dois expliquer une figure de rhétorique à un enfant, je peux en premier lieu lui donner la définition précise telle que je la trouve dans un manuel. C'est déjà quelque chose et il se peut même qu'un enfant particulièrement intelligent saisisse, à partir de là seulement, le sens ainsi que le fonctionnement de la figure en question. Mais je peux surtout illustrer la formulation théorique par un exemple concret, bien choisi, exemple qui complètera la théorie et à partir duquel la compréhension sera infiniment facilitée. Or, il va de soi que cet exemple concret, je le choisirai volontairement simple, plutôt « classique » que « moderne », afin de ne pas risquer de créer une confusion dans l'esprit de l'enfant, ce qui pourrait fort bien arriver si j'avais recours à quelque figure trop compliquée. Il en découle que mon exemple sera sans doute d'un type banal, voire rabaché et même peut-être un tantinet ridicule. Qu'est-ce que cela fait si l'on ne commet pas l'erreur de confondre les moyens avec le but !

Admettons que je veuille expliquer ce qu'est une métaphore : mon exemple sera : « ta figure est belle comme la rosée du matin ». Conscient du fait que je n'enseigne que des principes théoriques, je n'aurai pas la présomption de croire et d'exiger que mon élève utilisât plus tard cette même métaphore (fût-elle même inédite) dans un roman ou dans un poème (1); mais

(1) A côté du professeur « superstitieux » de la catégorie que nous avons décrite, il existe un autre type de « maître » encore, non moins superstitieux. Ce dernier s'imagine qu'il enseigne des choses « éternelles » et c'est évidemment lui que vise notre dernière remarque. Des figures musicales aussi usées que la métaphore citée, c'est cela que ces « maîtres » veulent donner pour éternel.

aussi, si ma démonstration du sens et de la fonction de la métaphore s'avère précise et adéquate, je ne me serai pas mis dans la situation ridicule du pseudo-maître qui sait que son enseignement ne sert qu'à être oublié. En effet, ce sens et cette fonction ne devront précisément *jamais* être oubliés, si je tiens à ce que, un jour, mon élève sache composer des métaphores de son propre crû. Savoir si ces métaphores seront « belles », « fortes », « originales », etc..., cela dépendra du talent, de la force de caractère, du don d'expression de mon élève, de quantités d'autres facteurs encore, dont beaucoup ne dépendent en tout cas pas de moi et qui peuvent ne m'intéresser qu'à d'autres égards. Toujours est-il qu'en tant que *professeur*, j'aurai rempli ma mission, une mission *utile*, en partant de l'idée que, dès la première leçon (et aussi simple et même primaire que soit la matière traitée), l'enseignement d'une rhétorique véritable aura fourni à mon élève des éléments *dont il devra se souvenir toujours*.

●

Si nous nous sommes étendus aussi longtemps sur des questions dont l'évidence devrait être frappante, c'est pour les deux raisons suivantes :

1° Il semble nécessaire de fonder l'enseignement de la théorie musicale sur une authentique rhétorique musicale, ce qui présuppose qu'une pareille rhétorique est possible.

2° Un livre récent de Schoenberg, dont il sera question dans quelques instants, constitue en effet le fondement d'une telle rhétorique, mais, étant donné que tout ce que nous avons dit jusqu'à présent (et qui devrait ne constituer que des lieux communs) est loin d'être compris et admis par la majorité des musiciens de notre planète, la signification de cet étonnant ouvrage est tout aussi loin d'avoir été saisie et appréciée. Bien au contraire, la plupart des commentaires et critiques que j'ai entendus ou lus ont été franchement hostiles et passent systématiquement à côté de ce qui fait le sens même, la force et l'originalité de la tentative schoenbergienne.

J'ai signalé ailleurs (2) ce par quoi l'enseignement de l'harmonie de Schoenberg se différencie radicale-

(2) *Schoenberg et la Théorie de l'Harmonie*, in *Critique*, n° 24.

ment de toutes les autres méthodes en cette matière. Alors que tous les professeurs et tous les traités abordent la question d'une façon purement *empirique*, tout l'effort de notre auteur se porte sur l'appréhension de l'essence même du phénomène qu'il cherche à expliciter. Cétte attitude est plus visible encore dans le domaine qui nous intéresse aujourd'hui.

•

Modèles pour Débutants dans la Composition (exemples Musicaux, Syllabaire et Glossaire) (3) : c'est sous cette forme modeste de simple petit manuel que se présente ce qui est sans doute l'entreprise la plus personnelle, la plus originale et l'une des plus valables que l'on ait tentée jusqu'à présent sur le terrain de la pédagogie musicale.

Dès les premières pages, on est frappé par l'extraordinaire maîtrise et la clarté de l'exposé. La simplicité même des principes mis en jeux fait qu'on se demande avec stupeur comment il se fait que ces choses n'aient pas été dites plus tôt, alors qu'il y a des siècles qu'on essaie de les enseigner. Et cependant, on a vite fait de se rendre compte que cette simplicité même n'aurait pas pu être atteinte par quelqu'un qui ne fût pas un grand maître. En effet, seul un homme dont l'expérience compositionnelle profonde et complexe a su pénétrer jusqu'aux recoins les plus intimes des formes musicales, seul un homme de cette trempe est capable de nous révéler l'essence même de ces formes d'une manière aussi simple et directe.

Après avoir compris l'étonnante méthode de coordination de la mélodie et de l'harmonie — par laquelle débute l'ouvrage et qui est une sorte « d'œuf de Colomb » de la pédagogie en cette matière — on sera frappé par les explications de différents problèmes structurels : la fonction de la *deuxième mesure par rapport à la première* dans une *proposition* de deux mesures ; la variation des *traits d'un motif* et en particulier le « *décalage* » rythmique d'un de ces traits ; la construction d'une *phrase* à partir de la proposition, et en particulier le phénomène de « *condensation* » de l'harmonie dans le *segment cadentiel* ; l'explication de la *césure* au sein d'une *période* ; la *section centrale contrastante* et la manière dont elle doit établir le contraste tout en restant *cohérente* ; la reprise et les

---

(3) Ed. Schirmer, New-York, 1943.

façons de la *varier* ; les autres formes ternaires comme le *Menuet* et le *Scherzo* et la fonction de l'*élaboration* dans cette dernière forme ; la *séquence* et surtout le procédé si important de la « *liquidation* » d'un motif qui n'avait jamais été mis en lumière de façon aussi précise ; tout cela constitue une base véritable pour une authentique rhétorique musicale.

Comme tout traité de ce genre a besoin d'exemples concrets pour illustrer de façon « palpable » le fonctionnement des figures enseignées, Schoenberg n'a pas hésité de composer cette foule d'illustrations que l'on trouve en complément de son ouvrage. Elles ont provoqué beaucoup de remarques qui se voulaient méprisantes et sarcastiques : de petits bouts de musique aussi « primaires », cela est « indigne » d'un Schoenberg !

Je ne veux pas entamer ici une discussion sur la valeur purement musicale de ces exemples (quoique je pense qu'il y ait parmi eux certains qui sont loin d'être indifférents à ce point de vue et qu'ils constituent souvent de la « meilleure » musique que celle que composent, en plein « sérieux » certains de leurs détracteurs). Un fait est certain : il eut été aisé pour Schoenberg de choisir ses exemples dans la meilleure des littératures. S'il ne l'a pas fait et s'il a préféré donner des illustrations de son propre crû, cela a eu lieu pour des raisons bien valables :

1° Schoenberg n'a pas cherché à composer de la bonne musique (quand tel est son projet il *compose* et il n'écrit pas des traités) ; il sait que les exemples des maîtres sont souvent compliqués et qu'il est plus difficile de faire comprendre à partir d'eux le fonctionnement de certaines lois rudimentaires.

2° Les exemples de Schoenberg ont l'avantage didactique d'avoir été *faits exprès* pour les besoins de l'enseignement, ce qui les rend donc plus explicites et plus directement compréhensibles.

3° Une fois les exemples de Schoenberg compris et digérés, l'auteur de ces exemples conseille lui-même à l'élève d'étudier les œuvres des maîtres.

Nous voyons donc encore une fois que toutes les critiques adressées à Schoenberg témoignent d'une incompréhension totale à l'égard des problèmes qui se trouvent posés ici.

●

Je ne voudrais pas terminer cet article sans ajouter ceci : l'absence d'une véritable rhétorique dans l'enseignement musical ne concerne évidemment pas cet enseignement seulement. Il apparaît comme certain que la pratique compositionnelle contemporaine doit en souffrir *a fortiori*. Trop de gens, comme dit Schoenberg, « croient que, aujourd'hui, on peut tout écrire ». Ils oublient seulement que, de cette manière, on en arrive vite à écrire « n'importe quoi ». Et Schoenberg émet l'espoir que l'étude et l'analyse des exemples (...) stimuleront peut-être aussi un futur compositeur à écrire d'une manière plus digne ».

Cette dignité dans la composition, qui manque à tant de compositeurs d'aujourd'hui, seule une bonne et saine rhétorique musicale comme celle qui se trouve établie dans les *Modèles pour Débutants dans la Composition*, peut aider à l'acquérir.

●

Au cours d'une série de conférences données par lui récemment à l'Université de Chicago, Schoenberg a fait la déclaration suivante : « Je me suis toujours efforcé de produire quelque chose de tout à fait conventionnel, mais j'ai échoué et toujours, contre ma volonté, le résultat devint quelque chose d'inusité ».

Cela prouve bien qu'il n'y a pas de mal de croire à la rhétorique ; cela prouve surtout que la rhétorique, tout en étant une méthode conventionnelle d'*éducation*, n'a jamais empêché celui qui en a les moyens de composer des œuvres originales.

Enfin, puisque tout le monde ne peut pas devenir un grand compositeur, la pratique sérieuse de la rhétorique musicale fera que tous ceux qui s'y adonnent n'auront pas complètement perdu leur temps.

C'est déjà un fort bon résultat auquel, comme nous l'avons vu, ne peuvent pas prétendre la plupart des autres méthodes d'enseignement en vigueur.

RENÉ LEIBOWITZ.

SLOGAN ET RHÉTORIQUE

Un peintre nous propose une sorte de manifeste. Il déclare, en substance, que l'art est seulement spontanéité, originalité, et rien d'autre. Tout ce qu'on apprend est inutile et le premier venu ne s'étant jamais servi d'un pinceau, peut s'asseoir devant une toile, et, sa tentative terminée, offrir à l'admiration de ses contemporains un tableau qui a autant de chance d'être chef-d'œuvre que de ne l'être pas. A l'appui de son dire il prétexte la Tapisserie de Bayeux, la Fresque de Tavant, une peinture de baraque foraine, une image précolombienne, etc... (exemples bien mal choisis et qui iraient plutôt à l'encontre de sa thèse). Par une singulière contradiction, ce peintre prétend aussi que l'instinct ne joue aucun rôle et que le mimétisme est à la base de toute activité sociale (artistique comprise). S'il approche de la vérité sur ce point, il détruit son affirmation initiale, d'autant plus que les tapissiers de Bayeux devaient posséder une sacrée technique et que le badigeonneur d'une peinture foraine devait être un autodidacte qui a, toute sa vie, reproché au destin de l'avoir privé de l'enseignement d'une Académie.

De tels propos, sous leur apparente désinvolture, mêlés de cocasseries patiemment élaborées ne me paraissent pas drôles du tout. Encore moins convaincants. Ils me rappellent cette brave femme qui, dans une rue de Marseille, tutoyant un imposant tirailleur sénégalais, en un langage dit petit-nègre, s'attira du noir cette réplique : « Vous ne pouvez pas parler comme tout le monde ? ».

La peinture, comme l'art en général, est expression avant d'être un jeu, et en tant qu'expression, contrainte de se modeler sur un appareil technique. Or, qu'est-ce qu'une technique, sinon un ensemble de recettes, de règles, d'astuces apprises et transmises ? Au long des

siècles on en élague, on en ajoute, on emprunte aux découvertes scientifiques de nouveaux procédés grâce auxquels l'art peut varier son expression. Ceci pour le support. Mais, d'autres règles, que je dirai anthropomorphiques viennent canaliser et limiter l'expression. L'artiste s'adresse à autrui et il lui faut préalablement admettre un commun dénominateur, ou bien, c'est démence pure. Certes, les règles, je le répète, ne sont pas immuables et l'on devine bien le versant ou la recherche vivante se sépare de l'imitation académique. A chaque époque, l'artiste doit recenser ses voies et moyens et s'attacher à ceux qui le mettent le mieux en communication avec les sentiments, parfois non exprimés, des hommes de son temps. Il n'y a pas là soumission pure et simple, mais au contraire, suprême et rare habileté à se défier des apparences pour aller à l'essentiel.

Il est devenu commun et facile de nier les techniques et, en particulier, celles se rapportant à l'art d'écrire. Le tempérament suffit et les qualités sont innées. Il n'est donc plus utile d'apprendre à composer, de se soumettre à des règles qu'on ne peut ignorer puisqu'elles n'existent plus. La rhétorique enseignante est morte, et son cadavre est loin derrière nous. Si, par une tradition (généralement désavouée), si par une lancée grosse à son départ, des richesses classiques, on écrit encore des pages équilibrées, ces stations d'ordre et d'harmonie ne font que mieux ressortir le désarroi de notre langue écrite, de celle aussi qui s'exprime à la tribune.

Pour une nation, la littérature n'est pas seulement celle des romanciers et des poètes, c'est surtout celle des journalistes, des rédacteurs de lois, décrets et règlements, des radio-reporters, des parlementaires, des avocats. Si l'on me dit que je m'écarte de l'art, je n'en conviendrai pas. Style administratif : qui pourrait aujourd'hui m'apporter l'équivalent des rapports du lieutenant de police d'Argenson ? Style journalistique : qui pourrait se mesurer aux rédacteurs anonymes de la *Gazette des Tribunaux* des années 1830-1845 ? Style oratoire : hélas ! Style épistolaire...

La démission de la rhétorique, cet outil par lequel l'écrivain ou l'orateur informe, analyse, argumente et convainc, a laissé un vide. Une dialectique simpliste, toute d'affirmations, prétend être l'instrument par lequel le langage veut maintenir la communicabilité entre l'écrivain et son public, entre l'orateur et son

auditoire. Mais, peu analytique, et point du tout démonstrative, une telle dialectique s'achève en slogans.

Sur le plan, conventionnellement plus élevé, de la « vraie littérature », du roman, du théâtre, et dans une moindre mesure de la poésie, l'effacement de la rhétorique a eu des conséquences fâcheuses. Depuis l'éclatement romantique qui a été le dernier feu d'artifice rhétoricien, les lettres françaises dans leurs œuvres les plus représentatives montrent leur incapacité d'établir ces dialogues-courants d'idées qu'un Hugo, qu'un Balzac, qu'un Flaubert même savaient imposer. Proust, Gide, Giraudoux et Mauriac, parmi les meilleurs, ne parlent qu'à voix basse, pour une clientèle et non pour une nation. Ici, les responsabilités ne sont pas toutes au passif de l'écrivain. Il les partage avec un public façonné par les lettres mineures, un public qui, obscurément, cherche dans l'affèterie, le délicat, le rare, la revanche des platitudes qu'il est contraint de lire. Je dis bien contraint, car nul ne peut se passer du journal quotidien ou hebdomadaire. Et c'est surtout dans cette prose volante que le slogan s'étale, brutal ou déguisé.

Certes, le slogan n'est pas une invention de notre époque. Au dix-huitième siècle « Ecrasons l'infâme » fut patiemment répété. Mais, les techniques modernes, le journal, l'affiche, la radio entre autres, lui ont valu un développement prodigieux. Débordant de l'économique sur la politique, le slogan a, dans nos sociétés, pris la place de l'analytique et de la dialectique.

On peut dire que dans l'échelle des genres, le slogan occupe le degré le plus bas. On peut dire aussi qu'il représente l'anti-rhétorique. Tentons d'y voir clair.

Quel que soit le contenu, quel que soit le sens de la phrase « sloganée », posons d'abord que son créateur, son inventeur, son propagateur spécule sur la paresse intellectuelle du public auquel il s'adresse. Il n'est pas le seul certes, à mépriser aussi sereinement l'intelligence, il a des complices ou des associés : le rédacteur des titres à sensation de la première page des journaux, l'éditeur de « digestes » et de « sélections », etc... Cette entreprise d'abêtissement universel utilise d'ailleurs un climat propice dont sont responsables entre autres, un certain cinéma, l'esprit scout, les agences de presse et de nombreux commentateurs de radio. Je ne veux pas rechercher ici — cela m'entraînerait trop loin — les raisons historiques de cette dégradation concertée de l'esprit humain. Je soulignerai

cependant que cette entreprise n'a duré et ne s'est développée que parce qu'on s'est aperçu que la propagande « payait ». En effet, elle paye doublement et par ceux qui l'encouragent et la financent au départ et par ceux qui en sont les victimes.

Le slogan entre parfaitement dans ce cadre : l'initiateur et le lecteur (ou l'auditeur) en retirent tous deux satisfaction, sur des plans différents. Le lecteur est reconnaissant de n'avoir plus à penser et de trouver, en face de chaque événement, un axiome mille fois répété qui lui dicte sa conduite ou son attitude.

Tout simple, tout brutal qu'il paraisse, le slogan requiert l'analyse. D'abord, il y a dans le slogan un vocatif, encore que l'interpellé ne soit pas toujours nommément désigné. Il est, ensuite, axé sur une affirmation péremptoire et s'exprime en impératif. Le commandement découle de l'affirmation non par un tour elliptique de la construction, mais par le sens général de la phrase. A un degré légèrement supérieur, la motivation est parfois accrochée au moyen d'une proposition subordonnée « Faites ceci... parce que... ». Mais la deuxième proposition n'est généralement pas explicitée. Elle est une deuxième affirmation superposée à la première.

On pourrait être tenté de croire que le commandement moral et religieux se réduit au slogan. Il n'en est rien. Il n'y a pas de commune mesure entre « On ne peut servir Dieu et Mammon » et « l'Occident défend les valeurs spirituelles ». La première affirmation achevait une suite de propositions antérieures et ouvrait la discussion, encore que l'autorité du dogme la limitât, tandis que la seconde pose une affirmation non démontrée et dont les initiateurs refusent par avance la discussion. La première possède un caractère d'universalité dans le temps et dans l'espace, la seconde est contingente et historique. Nous touchons ici à la structure essentielle du slogan. Il s'agit pour le rédacteur de trouver une formule ramassée et sonore qui corresponde à la défense d'une position temporelle, d'un intérêt matériel, à l'écart du domaine des idées générales, en marge d'une pensée conduite et scrupuleuse.

Je n'insisterai pas sur la technique du slogan, il ne s'agit que d'une affirmation dont les termes doivent frapper avec le maximum de simplicité. Il y a, certes, passage du slogan à la devise, du slogan à la maxime, mais ce passage, lorsqu'il s'effectue, a recours à l'argumentation rhétoricienne. Celle-ci alors, analyse chaque terme, expose, argumente et conclut ou non à la recom-

mandation. Mais le slogan qui prolifère autour de nous, qui ponctue le discours de l'orateur, qui orne l'affiche, qui souligne le dessin de publicité, qui jalonne l'article du journaliste, demeure cette affirmation gratuite qui, en tant que défense ou moyen d'attaque, a remplacé la discussion honnête et l'exposé impartial.

Qu'il s'adresse au consommateur, au citoyen, au soldat, au partisan, au syndiqué, le slogan ne peut qu'affirmer et commander. Sa force de persuasion indéniable crée une psychose fidéiste qui ne trouve son antidote que dans l'affirmation contraire.

Dans le vide laissé par la rhétorique, les techniques simplistes du slogan, en s'imposant, représentent un des multiples dangers qui menacent la civilisation (ou ce qui en reste). La discussion devient impossible, le dialogue stérile, deux affirmations s'affrontent sans que l'une puisse concéder un espoir de liaison. Les convictions ne changent qu'au gré des intérêts ou sous la pression des forces matérielles, ce qui implique une démission des idées. Le mal d'ailleurs, n'est pas propre à la France. Au-dessus de nos têtes des affirmations s'entre-croisent sans qu'on puisse espérer une issue au dialogue.

Sur le plan littéraire français, le danger n'est pas moindre, encore qu'il soit plus subtil. Toute une école de romanciers et d'auteurs dramatiques adopte la technique du slogan avec beaucoup d'habileté. En lui-même, le procédé est simple, mais pas toujours facile à déceler : on pose comme principe que l'objet ne s'explique pas, on doit l'accepter tel quel, tout jugement de valeur est une illusion, tout jugement de réalité s'arrête à l'aspect immédiat des choses et du comportement de l'homme. Cette anti-rhétorique, qui donne parfois aux œuvres qu'elle inspire la saveur d'un rapport d'instruction criminelle, interdit tout dialogue avec le lecteur, le réduit au rôle d'une éponge indéfiniment absorbante.

•

Une civilisation a besoin d'une rhétorique comme soutien de l'expression écrite ou parlée. Peut-être les conditions de notre époque (toutes les conditions, même scientifiques), d'une époque que nous ne pouvons juger équitablement, puisque nous en sommes la chair et le sang, sont-elles justement celles d'une anti-civilisation. Peut-être l'historien de l'avenir jugera-t-il notre

siècle comme un temps de sombre barbarie et de désespérance, ou de tentatives confuses inhabiles à surmonter les contradictions. Peut-être expliquera-t-il que l'une des conséquences de ce triste état de choses fut l'éclipse totale de la rhétorique.

Que certains jettent néanmoins leur bouteille à la mer, qu'ils disent, avec les éléments dont ils disposent, ce que devrait être la rhétorique de notre temps, ils n'auront pas fait un travail inutile. Dans la vie des sociétés, causes et effets se distinguent difficilement, hormis certains grands courants directeurs. On pourrait prétendre que le règne du slogan et l'effacement de la rhétorique ne sont que la conséquence d'un transit sans précédent de l'histoire. Je ne le crois pas tout à fait et bien des valeurs, des valeurs morales s'entend, ont eu leur déclin lié à l'absence d'une rigueur rhétoricienne, je veux dire à l'absence d'une discipline de l'expression.

A. BLANC-DUFOUR.

LETTRE A FRANCIS PONGE SUR UNE QUESTION QUI NOUS REGARDE EN FACE

CHER MONSIEUR PONGE,

C'est drôle de ne jamais vous appeler autrement qu'en français puisque ce n'est pas ma langue à moi étant né à Zurich où j'ai appris à parler par ma mère ma langue maternelle qui est le zurichois et à écrire l'allemand à l'école, car on n'écrit presque jamais le zurichois, c'est une langue parlée, on écrit presque toujours en « bon allemand » comme on dit chez nous, c'est notre langue écrite. Alors vous voyez bien combien ça me semble drôle, parlant le zurichois, écrivant l'allemand, de vous appeler en français que je n'ai appris que plus tard et jamais très bien.

On arrive au bord de la mer et on y vit un certain temps, mais pas comme les autres qui y passent leur vie; on profite de toutes les commodités installées par ceux qui y vivent depuis toujours, mais on n'en sait rien et ne veut rien en savoir parce que justement on est en vacances. C'est ainsi quand je vous parle dans une langue qui n'est pas la mienne.

Des fois on est gêné parce qu'on ne sait pas, mais alors on se sert des mains par exemple ou de tout ce qui dans un visage est mobile pour se faire comprendre, quand il s'agit de cela. Et souvent ça fait un silence très éloquent et j'ai vraiment l'impression de vous parler dans ma langue maternelle quand je m'exprime sans mots et je suis content que vous sachiez si bien le zurichois.

Ce que je veux dire entre autres c'est que toute parole (parabole) est un jeu des plus gais, car sait-on jamais par où l'on sort dès que l'expression commence !

Voilà ce qui m'est arrivé : j'ai écrit en français...

mai bleu vert rose
mais rouge de sang
mais souvenant
mai d'un printemps

et encore

glaneuse à genoux
derrière la colline qui tourne
tendez le tablier
tendez-le ouvert et blanc
car de la boule des feuilles
à travers vos caressantes mains
tombent dans la forêt en flammes

et encore

plus bleu brille brûlante la blessure
si sous la lune lentement commence à frémir
la lourde branche penchée au bord de l'étang

Il y a longtemps de cela et c'est peut-être pas français du tout. Seulement pour moi c'était tout ce qu'il y a de plus français, c'était ce que j'avais entendu parcourant pour la première fois les rues de Paris. Impossible d'exprimer autrement, impossible de traduire autrement, impossible de passer autrement ses vacances.

Je me suis mis à écrire en allemand depuis puisqu'on ne peut rester en vacances pendant toute sa vie. J'ai écrit

Träne — o unübertroffene Lösung im Schmerz
Strömung ins Offene

En voilà une, de ces traductions en langue allemande de quelque chose qui ne peut s'exprimer autrement. Absolument pas, car pour que cette chose apparaisse (chose que j'ignore d'ailleurs) il lui faut exactement ce dosage de voyelles, consonnes, vitesse, espace en large et en long, autrement elle ne saurait venir au monde, car il s'agit d'une naissance. Mais naissance de quoi ?

Maintenant nous y sommes (là où cette question nous regarde en face) et je ne dirai pas plus. Sur tout ce qui est du monde, sur tout ce qui vient au monde, sur toute chose qui se traduit, qui s'exprime ou bien par une langue ou bien par un geste, sur tout ce qui s'introduit, apparaît, se produit, sur tout ce qui franchit le pont dans un sens ou un autre, vous savez plus long — comment ne m'en serais-je pas aperçu en vous traduisant, vous, Francis Ponge — votre langue — dans celle que je parle lorsque j'écris, en allemand, ou tout au moins en essayant de le faire ?

Mais pour répondre à la question qui aujourd'hui regarde tout le monde (peut-être même tout ce qui est au monde) et dont déjà hier vous m'aviez parlé, je vous dirai que lorsque je commence à écrire, à m'exprimer ou à l'exprimer, produire, faire paraître, je me trouve dans la situation tout à fait imprévue, toujours la même, jamais à prévoir, de quelqu'un qui se sent riche de quelque chose dont la valeur est nulle et immense en même temps, puisque les mesures, il faut les produire chemin faisant, — chacun qui se sent riche de quelque chose est encore et toujours obligé de le faire —, et ce n'est peut-être rien que cette production (chemin faisant) qui constituera les bases d'une rhétorique future, de celle qui sera la rhétorique imprévue. Les enfants ne l'ont jamais perdue.

Où cela peut mener si de nos jours on travaille à mesure (autrement qu'à l'improviste), je veux encore vite vous le dire par ce qui est arrivé à ma tante qui passe sa vie dans une maison de santé. Elle peine du matin au soir. Elle tricote. Et voici comment : Ma famille est assez bonne de lui envoyer toute sorte de bonnets, jupons, sweater, bas, combinaisons, pantoufles, tout en laine. C'est alors pour elle un travail fou que de défaire tous ces beaux et utiles cadeaux, d'en tirer la laine, de la mettre en boule afin de pouvoir commencer ce qui seul lui semble valoir la peine (et la laine) : elle tricote bonnets, jupons, sweater, bas, combinaisons, pantoufles et les renvoie par poste à chaque membre de ma famille — seulement tout ce qu'elle fait est à la mesure d'une minuscule poupée dont elle ne se sépare jamais.

A bientôt, j'espère, votre

FRITZ MEYER.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

DEUX MORTS EXEMPLAIRES

« Je n'ai jamais beaucoup aimé ce que j'écris et je n'ai jamais écrit que dans la mesure où je ne pouvais aimer, dans toute la mesure dérisoire de mon impuissance à imposer aux apparences la réalité de mes désirs.

« Ce que la mort m'a ravi, ce que la vie me refuse, tout ce par quoi l'éternelle douleur du monde me trahit sans cesse, tout ce que je désire et que je ne possède pas, mais dont finalement je suis possédé, tout ce que je traque en vain et qui est tout ce qui me traque, de même que le songe me le livre et m'en délivre par substitutions, l'instant d'un mirage, ne l'ai-je jamais rappelé, ne l'ai-je jamais convoqué à ces rendez-vous où le hasard me porte toujours absent, ne l'ai-je jamais crié aux hommes que par un absurde espoir de magie, que par une confuse et instinctive croyance à des incantations, à des conjurations, à l'évocation dans l'aube indéfinie d'une assemblée de fantômes reprenant chair, cette chair incorruptible que j'appelle du fond de ma corruption, d'entre toutes les poussières de la terre.

« Mais tant d'encre sur tant de papier, n'est-ce pas jamais que de l'encre et ne sera-ce jamais du sang, ne sera-ce jamais le sang glorieux que la mort pleure à l'infini de sa nuit ?

« Ai-je jamais écrit pour d'autres soins que la nier, la mort, et ce soin-là, stérile, moqueur, ne m'a-t-il point

toujours trompé ? De quelles joies terribles, de quel espoir de joie plutôt, de quel bonheur sans pardon dont s'alimentait une croyance insensée à je ne sais plus quel pouvoir, celui sans doute de ranimer ce dont la vie s'est retirée, ne m'a-t-il pas fallu descendre, et plus bas que terre, comme l'on dit trop bien......... Que le miracle surgisse, mais dans un miroir, et que, sur ce miroir qui résiste et ne reflète plus qu'une absence, mes poings s'abattent et se déchirent, frappants et frappés d'impuissance, ou que ce miroir se brise et que mes bras à son envers ne se referment plus que sur moi-même, c'est toujours la même misère, la même colère, le même désespoir et cependant toujours le même entêté, indestructible espoir qu'un jour, une nuit, un homme, à l'infini de son désir et délivré du temps, puisse trouver les clés, les dents, les poings, les ongles de la grande, de la définitive violence, de celle qui pèsera suffisamment sur les gonds de la dernière porte pour qu'ils se disjoignent, pour qu'elle se rompe, qu'elle éclate, qu'elle vole en morceaux, en poussières, en fumées, qu'elle ne soit plus cette matière haineuse où s'inscrit de coutume le reflet du mensonge, où se brise tout ce qui est humain, trop humain, mais qu'elle s'ouvre enfin à l'aventureuse, à l'insatiable, à la dévorante avidité d'un grand amour, à la flamme d'une délivrance qui n'est plus aux mesures de ce monde. »

En ce vingtième anniversaire de la mort d'André Gaillard, plutôt que de lui consacrer une étude, j'ai préféré lui passer la parole et redonner ici le texte que je tiens pour sa profession de foi.

Serviteurs de l'Esprit, ne nous targuons pas d'autre chose que d'une humble conscience professionnelle et gardons-nous de trop de familiarité à l'égard de ceux qui furent les possédés de l'Esprit. Contentons-nous seulement de transmettre leur message, d'autres en feront leur profit. Je suis persuadé que le jour d'André Gaillard n'est pas encore venu, aussi lent à se lever parce qu'aussi resplendissant que celui qui illumine depuis si peu de temps Lautréamont ou Rimbaud. Par sa mort précoce, il a échappé aux compromissions à quoi durent consentir ceux dont il fût le compagnon de route au temps du Surréalisme et qui payent bien cher la notoriété et une admiration qui s'exerce souvent à contre-sens. Le sort notamment d'Antonin Artaud qui fût son ami lui a été épargné. Et comme le conformisme actuel le tiendrait pour un idéaliste, il est bon que Gaillard attende que l'expression qui le caractérise, « *un espoir insensé* », reprenne toute sa vertu de provocation.

●

Tout parallèle est sinon faux du moins approximatif. Aussi bien n'est-ce pas sans réticences que je me livre à propos de Gaillard et de Desnos à cet exercice assez vain, pour ne pas dire suspect. Dans les perspectives qui sont les nôtres il est malaisé et peut-être malséant de comparer ces deux destinées. Comme s'il existait une commune mesure entre la fin prométhéenne de Gaillard, aboutissement logique de ses démarches, et celle de Desnos, victime d'un univers concentrationnaire. Si l'une, je le dis sans paradoxe, satisfait ou tout au moins exalte l'esprit car elle en illustre les possibilités, l'autre le révolte car elle souligne l'absurdité d'une époque. Exemplaires toutes deux certes ces destinées le sont également, mais sur des plans si divers qu'un véritable gouffre s'ouvre entre elles, celui même où risque de s'abîmer à jamais la dignité de l'homme.

De ce gouffre André Gaillard, disparu à la fin de 1929, n'eût jamais que le pressentiment. Rien ne pût en fait altérer la confiance illimitée qu'il plaçait dans les pouvoirs de l'esprit, si bien que sans se détourner, tout au contraire ! des problèmes sociaux et historiques il pensait en son for intérieur qu'ils se résoudraient harmonieusement par la seule vertu de la ferveur et de la passion d'hommes tels que lui, si bien que la Poésie se nourrissant elle-même de cette ferveur et de cette passion n'avait d'autre raison d'être que de les entretenir, de répandre en somme, pour parler comme Crevel, cet évangile de « l'Esprit contre la raison » qui dessillerait les yeux des aveugles et restituerait tellement à tous l'évidence que chacun ayant à titre personnel fait sa révolution, un nouvel ordre humain s'instaurerait tout naturellement dans les faits.

Il est facile aujourd'hui, à la lumière des événements, d'ironiser sur l'attitude des Surréalistes de cette époque, sur leur confiance somme toute naïve, mais le tout est de savoir si même ceux d'entre eux qui depuis ont fait amende honorable (ou. déshonorable, à en croire Péret) n'ont pas puisé précisément dans cette ferveur devenue inavouable le courage de consentir aux exigences de l'action concrète, si alors qu'ils se plient à une certaine dialectique ils ne lui confèrent pas toujours « des ailes vagabondes » et par là sont toujours en avance sur les objectifs que leur proposent les politiques. « *On ne met pas les cèdres dans les pots à fleurs* », a dit Holderlin, et je crois qu'il en va de même de tous ceux qui affectent d'avoir renié le Surréalisme alors que, mettant en œuvre les seules méthodes efficaces sur le plan social, c'est pour « la Poésie faite par tous » qu'ils militent encore et toujours.

Entre tous ces poètes qui n'ont que faire de notre estime, il va de soi que notre dilection va à ceux qui sont

morts, non encore une fois parce qu'il nous est loisible de les interpréter à notre gré (nous n'aurons point l'outrecuidance ou le cynisme de rappeler que par rapport à ces lions nous avons nous autres le détestable privilège des ânes vivants) mais parce que leur aura été du moins épargnée toute la subtile mais au fond décevante gymnastique à quoi doivent désormais s'employer ceux qui briguent leur succession. Ils n'eurent d'autre souci que de démanteler la littérature, de faire en sorte que loin de prétendre à l'expression elle se confonde avec l'activité même de l'esprit, et voici que, pressés par les impératifs d'un conformisme nouveau, leurs émules actuels n'ont de cesse qu'ils n'aient justifié la poésie. D'où tant de variations sur la rhétorique, tant d'expériences « in vitro », tant d'opérations à froid et de prétendues expériences de langage alors que les hommes de la classe de Desnos, s'ils se réclamaient de méthodes assez rigoureuses pour qu'on ait pu les taxer parfois de délire systématique, ne se lançaient pas moins à corps perdu dans cette aventure d'écrire qui pour eux ne se distinguait pas de l'aventure de vivre.

Il serait facile de montrer par exemple que Desnos se meut beaucoup plus aisément dans le domaine de l'invention verbale et de la gratuité, cela dès le temps de *Rrose Selavy* ou de *Langage Cuit,* que tant d'autres, plus habiles, voire même littérairement plus valables et en tout cas plus soucieux de donner une apparence rationnelle à leur entreprise, l'ont fait par la suite. Quand j'écris cela je songe par exemple à Michaux qui est de loin le plus grand écrivain de poèmes de cette période mais à qui manque pourtant ce qui fait le prix d'un Desnos, je veux dire le pathétique. Et comment ne pas juger sévèrement l'humour d'un Prévert, qui si efficace soit-il, est toujours un élément de mise en scène, cet humour qui en somme raccole plus qu'il ne captive et nous laisse sur notre faim après nous avoir éblouis, quand on le compare aux torrents de lave de Péret ou à l'entrain endiablé des *Sans-cou* de Desnos ? Pourtant il ne faut pas s'y tromper, ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre de Desnos n'est pas du tout ce que nous avons tendance à préférer. Notre optique, il faut en convenir, a été singulièrement déformée par les événements et nous sommes devenus incapables d'apprécier objectivement un poème. Que ces fautes de jugement et de goût aient survécu aux années tragiques où l'on pouvait penser que les partisans d'une poésie dite « engagée » les commettaient volontairement ce n'est hélas ! pas douteux. Je n'en veux pour preuve que le *Robert Desnos* de Pierre Berger (Editions Pierre Seghers) dont je me hâte de dire que c'est un monument de ferveur encore qu'il fasse la part trop belle aux préjugés d'une génération. Sans doute met-il en lumière, et Breton lui-même l'y invitait, « le rôle nécessaire, inoubliable »

que Desnos a joué dans le Surréalisme, mais dans cette période même il ne fait pas la discrimination qui s'impose entre les textes authentiques et les longs poèmes rimbaldisants qui ne sont en somme que des pastiches supérieurs. Il ne s'avise pas de déplorer cette facilité qui fût la grande tare de Desnos et on le lui pardonnerait aisément s'il s'agissait uniquement de ne pas porter atteinte au prestige que le poète s'est acquis par sa fin tragique, mais il ne semble pas que ce soit le cas de Pierre Berger. Il a si peu ignoré les lacunes des poèmes de la dernière manière de Desnos qu'il n'hésite pas à citer le texte autocritique par quoi Desnos jugeait lui-même certaines de ses œuvres : « *Une certaine impudeur me gêne encore dans ces textes dont l'architecture tend au grandiose mais se dégage mal d'un brouillard verbal...* » En revanche il a pris à la lettre d'autres réflexions de Desnos qui accréditeraient la légende, à quoi Desnos croyait vraisemblablement lui-même, d'un surréalisme populaire. « *Unir le langage populaire, le plus populaire, à une atmosphère inexprimable, à une imagerie aiguë; annexer des domaines qui, même de nos jours, paraissent incompatibles avec le satané « langage noble », qui renaît sans cesse des langues arrachées du cerbère galeux qui défend l'entrée du domaine poétique, voilà qui me paraît besogne souhaitable sans oublier, je le répète, certains motifs impérieux d'inspiration actuelle* ». Entièrement d'accord mais c'est là un faux problème aussi artificiel que celui des prétendus poètes maudits. En tout cas la poursuite de telles fins n'autorise nullement Pierre Berger à qualifier Mallarmé et Valléry de « très nobles et très ennuyeux esprits », pas davantage à comparer Desnos à Eluard et à Char qui entre autres mérites, je veux bien ! ont tout de même celui d'user de ce « satané langage noble ». Il ne faudrait quand même pas que l'on en vienne à confondre la poésie populaire avec le « tour » de music-hall ou de micro, pour un peu on nous ressortirait les chansonniers montmartrois. La seule poésie populaire est celle qui fait confiance au langage, qui en use librement sans s'interroger indéfiniment sur ses possibilités. Par là Desnos a été un poète de qualité, et du même coup populaire, dans celles de ses œuvres où il ne se souciait pas de poursuivre comme on dit, une expérience, et de ce fait j'écarte à la fois ses premières tentatives de laboratoire et les œuvres de ses dernières années où, contaminé par la radio et le journalisme, il se voulût un poète de la rue.

Je n'insisterais pas là-dessus si l'auteur du choix de poèmes de Desnos, littéralement obnubilé par les préjugés d'une certaine avant-garde, affectait de ne pas voir que la meilleure période de son auteur se situait précisément entre 1925 et 1930. La preuve en est qu'il nous donne neuf pages à peine de *La Liberté et l'Amour* et un seul des

Poèmes à la Mystérieuse alors que ce sont là des textes qui sont appelés à être les textes classiques du Surréalisme et qu'ils sont d'une perfection telle que Desnos, eût-il disparu après les avoir écrits, aurait dans les anthologies une place au moins équivalente à celle qu'il y occupera désormais. Et Desnos le savait bien qui, dans une finale où il se comparaît aux poètes fameux, s'écriait : « *Moi qui ne suis que Robert Desnos et qui, pour t'avoir aimée, les vaux bien !* » Je n'aurais garde ici de gloser sur l'érotisme, voire sur le fétichisme, qui inspire ces textes. Aussi bien suis-je sur ce point parfaitement d'accord avec Pierre Berger qui souligne fort justement qu'il n'est point besoin d'avoir recours à la psychanalyse pour les interpréter et qu'à coup sûr Desnos aurait été Desnos même s'il n'avait jamais entendu parler de Freud. Je ne suis pas loin de concéder qu'il fût un poète populaire précisément par son absence de parti-pris sur ce point comme sur tant d'autres. Poète *dans* la rue, oui, mais poète *de* la rue, non, et c'est tout différent ; poète *dans* la rue comme Villon, Boileau et Baudelaire, c'est-à-dire présent aux réalités quotidiennes de sa ville, les transfigurant certes selon les exigences de son époque et de sa sensibilité propre mais un véritable « paysan de Paris ». Ce n'est pas parce que le terme même de lyrique nous est devenu suspect qu'il ne faut pas en user. Il faut le tenir pour élogieux, à propos de Desnos. Il est bien vrai que son lyrisme n'est pas purement verbal mais quelle admirable rhétorique de la sensibilité où « les mots font l'amour » ! Il est à peu près le seul écrivain de ce temps qui dans le poème en prose ne verse pas dans la préciosité, le pittoresque tarabiscoté, qui nous fasse échapper à l'impression de voir le fantastique en quelque sorte dans une vitrine mais qui nous le fasse toucher. Desnos est le moins abstrait des surréalistes et le désir de « désinsensibiliser le monde » ne fût jamais son fait. Il ne semble pas avoir poursuivi de fins philosophiques en ses démarches purement instinctives, et j'en dirais autant, si toutefois Breton n'existait pas, —.ce Prince de la lucidité — de la plupart des poètes de sa génération car c'est évidemment après coup que des critiques normaliens ont systématisé et codifié des aspirations au fond assez élémentaires qui se ramenaient en fin de compte à ceci : L'aventure dans la nuit d'une grande ville.

Est-ce à dire qu'il n'y ait point de préoccupations métaphysiques chez Desnos ? Sans doute, mais au sens étymologique du mot, en entendant par là une exaltation de l'expérience concrète et comme une irradiation de la matière. C'est à tort que l'on a voulu confondre la fantaisie poétique avec l'expérience religieuse, le mythe chez un Desnos est toujours à *l'état naissant,* et c'est improprement que l'on parle de connaissance où il n'y a rien que le vertige du désir, à commencer par le plaisir de l'écriture : « *Ma plume*

est une aile et sans cesse soutenu par elle et par son ombre projetée sur le papier, chaque mot se précipite vers la catastrophe ou vers l'apothéose. Je viens de parler du phénomène magique de l'écriture en tant que manifestation organique et optique du merveilleux. » Je ne crois pas que ce soit diminuer Desnos que de souligner tout ce qu'il y a de joie de vivre et même de gouaille dans ses accents les plus désespérés, de là vient, en marge même de la qualité ou de la médiocrité de ses poèmes, le caractère commun qu'ils ont d'une souveraine aisance; on y avance toujours à larges foulées et l'on y respire la légèreté même de l'air de Paris. Les prestiges du décor, la souplesse de l'allure, les concessions au langage parlé qui en fait ne sont pas des concessions tant elles sont spontanées du moins dans les textes de sa grande époque ne doivent pas nous faire oublier que Desnos est aussi épris d'absolu que Breton et Eluard et qu'il a envisagé aussi courageusement que Gaillard les perspectives d'une perdition consentie: « *Et s'il faut te suivre jusqu'au gouffre, je te suivrai ! Tu n'es pas la passante, mais celle qui demeure. La notion d'éternité est liée à mon amour pour toi. Non, tu n'es pas la passante ni le pilote étrange qui guide l'aventurier à travers le dédale du désir. Tu m'as ouvert le pays même de la passion. Je me perds dans ta pensée plus sûrement que dans un désert... Joie douloureuse de la passion révélée par ta rencontre. Je souffre mais ma souffrance m'est chère et si j'ai quelque estime pour moi, c'est pour t'avoir heurtée dans ma course à l'aveugle vers des horizons mobiles.* » D'excellents esprits insinueront que ce n'est là que littérature romantique et de la pire espèce, il n'est pas jusqu'aux fervents de Desnos qui ne prétendent le justifier par d'autres œuvres ou en invoquant son destin exemplaire. Que l'on me permette de n'être pas de cet avis et de me déjuger quelque peu (après tout j'ai coutume de le faire et m'en vante) en rappelant qu'en fin de compte la poésie ne se justifie pas uniquement par la cohésion du système de pensée sur quoi elle se fonde, par sa valeur objective, toutes choses qui sont l'affaire des historiens, des idées ou des critiques littéraires, mais bien par la ferveur dont témoignèrent ceux qui la servirent. S'il est possible pour quiconque doué d'une sensibilité moyenne et d'un peu d'imagination intellectuelle de se « mettre dans la peau » des poètes d'une époque déterminée, si éloignés soyons-nous par ailleurs de leur éthique ou de leur esthétique, cette tâche est paradoxalement beaucoup plus difficile quand il s'agit de poètes aussi proches de nous que Gaillard et Desnos. C'est Desnos lui-même qui me suggère ce pessimisme et cette prudence: « *Les plus grands noms de notre époque ne sont pas encore assurés d'une place supérieure au troisième rayon de la bibliothèque d'un érudit curieux de l'an 2.000. Cela n'a d'ailleurs aucune importance.* » Ceci dit, qui exprime le scepticisme désabusé du

critique, je préfère au seuil du nouveau demi-siècle, sûr que le siècle à venir lui fera écho, lancer à nouveau le message de Gaillard :

Retrouverons-nous un jour la grandeur et l'orgueil de la force
Et la douceur du miel dans des gueules de lion
Le juste poids vainqueur du glaive dans la balance
Et cet accord grave et profond de la terre et du ciel
Qu'à nos cœurs désunis
Les astres de la nuit n'ont cessé de promettre.

LÉON-GABRIEL GROS.

L'HOMME ET LA RUE

TROIS JOURS DE LIT

Vers les deux heures du matin, la douleur — quiète jusque-là — s'est mise en boule. Exactement le chat qui rêve. Précise, comme l'éclair apprend le paysage à l'égaré. Der reisende im gewitter... Non: im sturm. Qui m'a dit cela ?

D'un coup, je sais où j'en suis. J'ai bien fait de jouer avec les planches d'anatomie: j'ai mal entre l'ampoule de Vater et les tout premiers coudes de l'intestin grêle.

Il n'y a pas à dire: les mots soulagent. Ampoule de Vater. Je sais où c'est; pas ce que c'est. Sans doute un petit appareil de verre tirebouchonné, sûrement sale.

J'avale un caillou d'eau glacée. L'estomac ne tressaille pas, me rassure au niveau des côtes.

Maintenant le ventre se met à chanter. C'est drôle, presque agréable. La douleur se déplie, s'étire, descend. A tout hasard, je m'enfonce quatre doigts de la main droite au-dessous du foie. Je lâche brusquement: pas de réponse douloureuse.

Asthmatique, je décèle assez bien le temps... Mais cette nuit les instruments ne marchent pas. Un silence absolu, donc ni vent ni pluie. Au dehors, sans doute, une nuit pure, froide. Vraisemblablement pas de lune. La pleine lune m'oppresserait.

J'entends une moto rouler en prise. D'oreille, je la suis. Elle va ralentir, passer en douce le cassis de la rue de Suez, et reprendre...

C'est fait. Je pense à la mienne. Depuis quelques jours, à froid, elle m'agace d'un faux bruit dans les culbuteurs. Ce doit être l'ampoule de Vater.

De minuit à l'aube, les garages sont des villes mortes. On a oublié une serviette sur les coussins de l'Hudson. Interminables et menus craquements d'une traction tiède encore. Une bûche éteinte qui avoue se rapetisser.

Rien ne ressemble, comme l'huile, au sang.

Ce qu'on en tue, des kilomètres...

J'ai dormi. La douleur se promène toujours, se couche, se tord. Etrange, qu'elle ait mal aussi. La douleur d'une douleur. D'y penser, j'en tire mon épingle du jeu.

Dèjà le petit jour. La pièce bleuit. Naguère, dans les films muets, on employait cet artifice... Et presque aussitôt, la mémoire coche une référence : Pierre Richard-Wilm dans la « Patrouille de l'aube ».

Je vais boire un verre d'eau bicarbonatée. Couché sur le cœur, je me sens relativement bien. Volontiers j'allumerais une cigarette si je n'avais peur de la quinte inévitable.

Tout compte fait, ne bougeons pas. Je n'ai rien à faire aujourd'hui.

●

Que la journée a été courte !

La douleur n'a pas capitulé. Elle s'est dispersée en bras de poulpe. Se tortille, fait la coquette.

Aucun sommeil. Je classe des nouvelles sans intérêt. Chacune rejoint un événement de la veille ou de l'avant-veille : un objet qui tombe et s'inscrit parfaitement dans son ombre. Il y a toujours une ombre, un refuge d'ombre, antérieur à tout.

C'est en regardant les silhouettes qu'on apprend à dessiner.

Premièrement : la surface occupée. Volume, couleurs et détails, sont des raisonnements de l'œil. L'existence impose d'abord les choses sur leur valeur locative en mètres carrés.

J'essaie de lire un vieux manuel d'Enseignement Primaire.

Lectures Pratiques destinées aux élèves des cours moyen et supérieur. L'ouvrage est divisé en deux parties : L'homme physique et l'homme moral.

Mon ventre ne me laisse pas le choix. J'apprends, dès les premières lignes, que mon maintien droit, ma démarche ferme et hardie, ma tête qui s'élève vers le ciel, l'expression de ma figure, et surtout mon langage, annoncent ma supériorité sur tous les êtres vivants.

La longueur de mes intestins est d'environ sept fois celle de mon corps. C'est ennuyeux. J'ai peut-être encore dix mètres à souffrir.

Dans la rue où le vent s'est levé, je crois deviner les passants, une main à la gorge et l'autre à la ceinture. Ils savent ce qu'ils tiennent.

Messieurs Jost et Braeunig ont bien choisi leurs poètes. « Heureux est l'humble épi qui meurt chargé de blé... »

C'est de l'Auguste Creissels avant Péguy.

« Le ciel était bleu, la mer était haute... » Suzy Solidor chante presque cela, et Marianne Michel aussi, mais ce n'est plus de Théodore Monod.

« L'une des merveilles de l'Exposition de 1889 est la superbe tour de 300 mètres qu'un ingénieur français, M. Eiffel, d'origine alsacienne, a conçue et élevée. »

Eviron trente fois la longueur de mon intestin.

Avec ça, j'ai toujours mal.

•

Revient le soir. Je n'y croyais plus. La pendule m'a fait payer sa vitesse d'hier. Je me sens dans le creux des mains. Une bonne odeur, appétissante.

Brûlant sous le vernis d'huile, le bouillon gras ne fume pas. Je redécouvre des richesses d'un goût simple. Je dois aller mieux.

Désorientée, la douleur s'étiole. L'ampoule de... L'ampoule de... Tiens, j'ai oublié son nom.

Si je n'avais pas cette odeur de cassoulet froid, je me lèverais, j'irais prendre la moto. Un démarrage impeccable. Je dors.

●

Ça marchait trop bien. Le mal n'avait que découché. Le revoici.

Changé de forme. Il a quitté le règne animal pour le végétal. Je me réveille dans une peau d'arbre. Je frémis doucement, sans arrêt, en tous sens, à menues feuilles, comme un Douanier Rousseau minutieux.

Je ne sais plus rien de la ville, de la rue. C'est le troisième round.

Je voudrais abandonner. Une seule idée : la peur du coup, la peur d'aller bêtement au tapis, sans avoir vu venir le poing.

A moins que cette espèce de lâcheté ne soit la guérison.

TOURSKY.

LE THEATRE

TEMPS DIFFICILES

Il ne s'agit ni du roman de Dickens, ni de la pièce de Bourdet qui est encore pour le moment au programme du Français, mais de la situation du théâtre pendant la première partie de cette saison. On se plaint si souvent de cette situation que les plaintes trouvent maintenant peu de créance : la crise du théâtre est endémique semble-t-il. Si nous parlons de recettes et de vie matérielle, on nous alignera des chiffres qui ne sont sans doute guère plus mauvais que les années précédentes; si nous parlons de qualité artistique et littéraire, on nous énumèrera quelques spectacles. Mais rarement le divorce entre les deux théâtres a été aussi marqué et aussi significatif qu'aujourd'hui. Faisons le tour de quelques théâtres au début de janvier: l'Atelier nous a présenté une pièce dont nous allons reparler, *Nuit des Hommes,* de M. Jean-Bernard Luc, et elle va quitter l'affiche (pour tenter sa chance ailleurs) après une très courte et médiocre carrière; à l'Athénée, Louis Jouvet a repris *Knock* après avoir repris *Ondine,* et en attendant *Tartuffe;* chez Hébertot, à une adaptation de *Moby Dick* qui n'a guère plu, succède la nouvelle pièce de M. Albert Camus, *Les Justes,* sur laquelle nous allons revenir aussi, mais qui ne semble pas avoir été accueillie avec enthousiasme ni par la critique, ni par le public; aux Mathurins, *Héloïse et Abélard* de M. Roger Vailland est loin d'être un succès; la seule création de la compagnie Jean-Louis Barrault à Marigny, *Elisabeth d'Angleterre* de M. Bruckner, a été un « four » presque aussi retentissant que celui de *Jeanne la Folle* de M. Aman, création du Français; le Vieux Colombier va d'échec en échec; la compagnie Grenier Hussenot a frôlé la catastrophe avec la *Fête du Gouverneur* de M. Alfred Adam. Or, il n'est pas douteux que les pièces de MM. Albert Camus et Roger Vailland sont parmi les mieux écrites de notre temps, parmi les œuvres qui devraient honorer notre scène, et *Nuit des Hommes* n'est nullement une œuvre indifférente.

Si, au contraire, nous cherchons les succès, nous les trouvons du côté des boulevards: c'est le succès de la reprise de *Chéri* de Colette et Léopold Marchand, avec M. Jean Marais; c'est le succès de pièces américaines comme *Miss*

Mabel, avec Mme Ludmilla Pitoeff, ou ce *Tramway nommé Désir* dont nous savons bien qu'à la manière du Madeleine-Bastille, il pourrait se nommer Broadway-Capucines... Après Pitoeff, Copeau et Dullin sont morts; il n'y a rien à signaler du côté de chez Jouvet ou de chez Baty, rien à signaler du côté de chez Jean Vilar ou de chez Pierre Valde. L'avant-garde cette saison, c'est Strindberg (*La Sonate des Spectres* à la Gaîté Montparnasse, avec Roger Blin, O'Brady, Jean Martin, etc.) ou bien Gabriel Marcel (*Un Homme de Dieu,* à l'Œuvre) ou encore Michel de Ghelderode (*Fastes d'Enfer* et *Hop Signor* avec André Reybaz et Catherine Toth). Or, on ne peut parler de théâtre vivant que s'il y a une certaine coïncidence entre la qualité et le succès, c'est-à-dire une certaine compréhension entre un auteur et le public de son époque. Si nous parlons de temps difficiles, c'est parce qu'avec ses échecs et ses demi-succès, cette saison semble bien marquer une étape dans la faillite progressive d'un certain théâtre littéraire.

Ne nous étendons pas sur les succès: ils n'ont pas besoin de nous; que l'on joue longuement *L'Auberge du Cheval-Blanc* ou *La Dame aux Camélias;* que *La Soif* de M. Bernstein tienne l'affiche, et que les œuvres nouvelles de M. Sacha Guitry la tiennent moins bien, ce sont des côtés de l'histoire théâtrale qui intéressent davantage du point de vue financier ou fiscal que du point de vue littéraire. Le seul espoir, et l'on dirait presque le seul miracle, c'est M. André Roussin. Le succès des *Œufs de l'Autruche* n'est pas encore oublié, et je parierais que l'on reprendra la pièce, parce que c'est depuis quelques années la seule tentative heureuse d'un auteur de talent dans la comédie de mœurs. Le succès de *La Petite Hutte,* après trois ans, n'est pas épuisé; *Nina,* avec Mme Elvire Popesco et M. Maurice Teynac sera peut-être une réussite du même ordre, et dans quelques semaines on affichera *Bobosse* à la Michodière. Il ne sert de rien de parler de chance, de facilité ou de snobisme. M. André Roussin connaît le public et il connaît son métier; mais il ne sous-estime ni son public, ni son art. Il dose avec bonheur la gentillesse et la vérité — mais si l'on prend la peine d'y bien regarder, on s'aperçoit que la vérité dans l'affaire n'est pas la plus mal partagée. S'il continue, les temps ne sont pas éloignés où en lui consacrant toute une chronique, je ferai néanmoins un tour d'horizon, et je ne m'en plaindrai pas.

Venons-en à des spectacles moins heureux. Point d'échec plus marqué, point d'échec plus injuste que celui d'*Héloïse et Abélard* de M. Roger Vailland. A la lecture du manuscrit ou du livre (Corréa, édit.), la qualité de l'œuvre m'avait paru exceptionnelle, et on sait que comme l'admira-

ble *Roi Pêcheur* de M. Julien Gracq, ce spectacle a bénéficié de l'aide à la première pièce. On pouvait craindre la représentation et certes tous les obstacles n'ont pas été tournés. M. Jean Servais est un bon Abélard, juste, intelligent, sensible; mais on dirait que dès le départ, funeste pressentiment, il lui manque quelque chose. Et quand Mme Jany Holt parle d'elle-même comme d'une fillette, malgré son très grand talent, nous ne pouvons pas ne pas songer qu'elle a quelques années en trop. Mais comme elle dit bien les passages difficiles du troisième acte — quelle jeune actrice pouvait mieux s'en tirer ? mais les autres rôles, même les plus petits, sont tenus très honorablement; mais la mise en scène de M. Jean Marchat est adroite, intelligente, efficace, les costumes de Soulages sont beaux et heureux. Il manque donc quelque chose, mais peu de chose pour faire du spectacle des Mathurins une réussite. La pièce a de très grandes qualités: et d'abord une langue pleine, riche, avec des mots d'auteur et des mots de poète, mais surtout avec une continuité, une pâte qui sont d'un grand écrivain. Langue souvent adaptée au théâtre, si bien que les morceaux de bravoure que sont deux ou trois grands monologues passent facilement. Le premier acte est très solide; le second, morcelé, éparpille un peu l'attention; le troisième comporte encore de très nombreux moments. Toutefois, à la réflexion, on prend conscience que le thème de la pièce n'est pas sans susciter un petit malaise. L'histoire d'Héloïse et d'Abélard est une très belle histoire d'amour, certes, et très touchante: mais c'est aussi un thème de gaudrioles. Notre émotion en est gênée. Tout se passe comme s'il y avait en littérature un tabou de la castration: on prend le parti de rire un peu bassement d'Abélard pour dissimuler son embarras. M. Vailland s'en est douté: il a compris qu'il était impossible de faire reparaître Abélard sur la scène au troisième acte, après la mutilation. Mais plus encore, Héloïse qui vient lancer de superbes imprécations contre Fulbert ne peut pas se plaindre explicitement. Elle doit transposer, elle aussi, et elle fait d'Abélard un martyr de la pensée libre, une victime de l'obscurantisme de l'Eglise. Je ne sais trop pourquoi on s'est ému des audaces et des blasphèmes de son discours: on n'y retrouve guère que la vision du moyen âge des anticléricaux d'il y a cinquante ou cent ans. Mais si elle a raison, parce que Fulbert est ignoble, nous éprouvons un nouveau malaise en voyant faire d'un castrat le héros et le symbole de la pensée moderne.

La nouvelle pièce de M. Albert Camus, *Les Justes,* ne paraîtra oiseuse qu'aux âmes basses. Ici encore, on est frappé d'abord par la qualité de la langue: plus sobre, plus serrée que celle de M. Vailland, mais non moins forte ou moins nerveuse. C'est une sorte de prose cornélienne, avec

comme chez Corneille, une tendance parfois exagérée à la formule et à la maxime. L'histoire est dramatique : en février 1905, à Moscou, un groupe de conspirateurs a décidé un attentat à la bombe contre le grand duc Serge. Une première fois, Kaliayev ne lance pas la bombe parce que le grand duc était accompagné de ses deux enfants. Une deuxième fois, il la lance ; il est arrêté, reçoit dans sa prison et son futur bourreau, et la police, et la pieuse grande duchesse. Et il est pendu. Attentat, pendaison à la cantonade. Ce qui nous intéresse c'est le débat intérieur de Kaliayev, celui de ses amis et de Dora, la femme qu'il aime. Vingt discussions serrées retournent le problème sous toutes ses faces : peut-on faire justice ? peut-on être le justicier sans être bourreau ? Y a-t-il une idée ou une chose qui mérite le sacrifice d'une vie humaine ? Et si on sacrifie une vie, la seule preuve que l'on puisse donner de sa sincérité et de sa conviction, n'est-ce pas de sacrifier aussi sa propre vie ? Quel est donc l'ordre que l'on veut faire régner sur la terre, qu'est-ce que la justice, et pouvons-nous parler d'ordre et de justice si nous avons les mains rouges ? Ce débat est dramatique, parce que nous sentons constamment qu'il est pour M. Albert Camus un débat vécu et crucifiant. Et aussi parce que pour l'homme libre c'est un débat qui va jusqu'au fond du problème : il existe dans la mesure où la pensée remet en question la hiérarchie des valeurs suprêmes, refuse d'en recevoir une toute faite d'un parti ou d'une église. Si Kaliayev se signe avant d'aller lancer la bombe, il n'en refuse pas moins le christianisme. Pourtant le drame de M. Albert Camus, c'est celui d'une charité incarnée en lutte avec une justice abstraite. On nous raconte l'histoire du saint qui avait rendez-vous avec Dieu sur la steppe ; il rencontra un paysan dont la voiture était embourbée, il mit une heure à l'aider, et il arriva en retard au rendez-vous, Dieu n'était plus là. Nous reconnaissons le point de vue du médecin de *La Peste*. Mais la puérilité de l'apologue est évidente : Dieu n'était plus au rendez-vous sur la steppe, répond l'Evangile, parce que Dieu *était* le paysan, parce qu'il était la charité incarnée par le saint... Pièce noble et austère, d'autant plus que les principaux personnages souffrent eux aussi d'une certaine désincarnation : ils n'ont pas de passé, pas de situation, ils sont des consciences morales qui se torturent. Mais cela aboutit à la grande scène du cinquième acte, le récit de l'exécution, qui est extrêmement émouvante. Mme Maria Casarès s'y épanouit, M. Michel Bouquet y est excellent comme il l'a été tout au long de la pièce, alors que M. Reggiani ne semble pas absolument à l'aise dans le rôle principal.

Ne disons qu'un mot de *Nuit des Hommes :* en 1944, pendant la délivrance de la ville, deux hommes parlent d'une femme. Elle a été l'épouse de l'un, la maîtresse de

l'autre; elle est partie avec un troisième. Un seul grand acte, une seule grande scène entre les deux personnages. La pièce est très bien jouée par M. Michel Vitold et par M. Jacques Dumesnil, le premier maître de son art, le second un peu dominé par son métier. Et M. Bernard-Luc a mené cette longue discussion de telle manière que nous ne nous ennuyons pas. C'est une prouesse. Ce n'est pas beaucoup plus: en conservant en coulisse un des sommets du triangle classique, on ne renouvelle ni la situation, ni la psychologie; en utilisant beaucoup le téléphone et les bruits de mitraillette, on se donne quelque facilité. Le spectacle était complété par *La Perle de la Canebière* de Labiche, petite pièce bien sotte et bien amusante qui a été souvent boudée par les augures. Elle était pourtant montée de la manière la plus agréable.

N'insistons pas non plus sur le cas du Vieux-Colombier qui vient pourtant de nous fournir l'occasion d'une curieuse expérience: on y a vu d'abord comment avec un très beau texte (l'*Othello* de Shakespeare) on pouvait présenter grâce à la nullité de la mise en scène, à la hideur des costumes et à l'insuffisance des interprètes (sauf peut-être M. Jacques Torrens en Cassio), un spectacle consternant; puis comment avec un texte plus ingénu encore qu'insuffisant, celui des *Voyous* de M. Robert Hossein, on pouvait, grâce au grand talent d'un metteur en scène, M. Claude Martin, et aux qualités de quelques acteurs, comme M. Hossein lui-même, ou M. Chauffard, faire un spectacle très passable.

De ces quelques avatars du théâtre littéraire depuis trois mois, il serait exagéré de tirer des leçons générales. Mais il serait sans doute imprudent de ne pas en tenir compte. Les idées comptent beaucoup dans notre littérature et le sens critique est la chose du monde la mieux partagée aux romanciers et aux écrivains de théâtre. Mais beaucoup plus vite encore que le roman le théâtre doit souffrir, et peut-être périr, d'une prédominance des globules blancs. Nous ne pouvons pas saluer la naissance d'un théâtre nouveau; mais peut-être faudra-t-il bientôt se rendre à l'évidence que ce théâtre ne naîtrat pas dans une certaine direction.

ROBERT KANTERS.

P. S. — Sans empiéter sur les chroniques de livres, je voudrais signaler l'intérêt des *Réflexions sur le Théâtre* publiées par M. Jean-Louis Barrault (Edition Jacques Vautrain): on n'est pas toujours d'accord, mais on est toujours excité et on a plaisir à discuter la pensée d'un artisan de bonne foi et qui aime passionnément son métier.

VOIX DANS L'ESPACE

"ENTRETIENS AVEC ANDRÉ GIDE" OU LA RECHERCHE DE LA VÉRITÉ

> *« Laurent pressentait qu'un grand mystère se dévoilait devant lui quand la voix d'un homme qu'on ne voyait plus, car la nuit était tout à fait obscure, proclamait à travers les ténèbres, des vérités lumineuses ».*
>
> MARCEL BRION,
> *Laurent le Magnifique.*

Je crois avoir choisi, pour cette première chronique, l'un des sujets qui permettent le mieux, par la comparaison entre l'écriture et la parole, entre l'*imprimé* et le *parlé,* de serrer, d'étudier d'un peu près, ce qui me paraît être l'une des plus curieuses manifestations de notre époque. Car les trente-quatre « Entretiens avec André Gide, recueillis par Jean Amrouche », sont bien propres à nous montrer les grandeurs et les servitudes de ce nouveau moyen d'expression : la radio.

L'une de ses servitudes : la difficulté pour l'auditeur de suivre un cycle aussi riche, aux émissions si nombreuses. Il est aisé de réserver une soirée à l'audition d'une création radiophonique ; il est déjà plus difficile de ne rien manquer d'une suite de trois ou quatre émissions qui vous intéressent particulièrement ; il est impossible d'être ponctuellement à l'écoute, trois fois par semaine, pendant trois mois, si, par exemple, l'on se trouve en voyage (ce qui m'arriva au mois d'octobre, et me fit manquer la première série des entretiens). Et puis, la radio est terriblement exigeante dans ses rendez-vous : un retard de cinq minutes vous donne le sentiment d'être un intrus ; un quart d'heure de distraction, vous tournez le bouton du récepteur et au lieu des voix attendues, vous avez la surprise d'entendre un programme intitulé : « De la flûte au tambour ». L'exaspération l'emporte presque toujours sur l'insolite...

Certes, un livre a l'avantage de pouvoir être repris à la page où nous l'avons laissé la veille. Mais voici les grandeurs de la radio ! D'abord, aucun livre, aucune typographie ne peut donner cet accent de vérité, cette admirable gamme de nuances que rend la voix humaine. C'est tout le problème de la *présence* devant le microphone, dans la pièce même où vous écoutez. Merveilleuse illusion dont nous tenterons, un jour, d'analyser les conséquences incalculables... Retenons cette fois l'essentiel, à savoir, comme l'ont écrit les précurseurs, lorsque la radio en était encore à ses débuts, que « le verbe est plus puissant et plus chaud que l'imprimé ». Quand André Gide, parlant d'Alfred Jarry, dit de lui : « Il se *voulait* un clown de cirque », l'accent, le relief qu'il met dans ce mot *voulait,* aucune italique, aucun caractère d'imprimerie ne peut le traduire. Lorsque Gide, une autre fois, insiste sur le temps qu'il consacra à écrire son œuvre capitale : « J'ai mis *six ans* à écrire les Faux-Monnayeurs », aucun moyen graphique ne peut provoquer en nous une impression comparable à celle que nous ressentons en entendant ces mots sortir de ses lèvres.

●

Que de moments exceptionnels nous avons passés en suivant ces « Entretiens » ! Combien les souvenirs de Gide sur Péguy, sur Romain Rolland, sur Dabit sont propres à nous toucher !

Il parle de sa première rencontre avec Marcel Proust, et de l'impression défavorable qu'il en recueillit. Mais, s'empresse-t-il d'ajouter, « je fis amende honorable peu de temps après ». Ils se virent peu, somme toute : « Proust était un nocturne ; j'étais un diurne. » Et Gide ne pouvait comme il le désirait, répondre aux invitations de Proust : « Je vais vous envoyer la voiture vers une heure du matin... »

De Valéry, « l'ami incomparable », il nous confie tout le mal qu'il ressentait chaque fois qu'il le voyait : « Je mettais parfois huit jours avant de m'en remettre... il avait toujours raison de moi... » Et, avec cette simplicité qui marqua chaque entretien (je dirais même cette familiarité, telle que Vauvenargues l'entendait) : « Ce que je faisais lui paraissait... de la foutaise ! » A Amrouche, qui l'invite à parler d'Apollinaire « pour qui vous avez de l'estime » : « — Oh ! j'ai plus que de l'estime ! » Et cette fois encore, la vérité était dans l'accent qu'il mettait en prononçant ces mots.

Mais puisqu'il est question de vérité, je dirai qu'il y a bien plus encore à trouver, à découvrir dans ce cycle incomparable. C'est, précisément, ce que la radio, et la radio seule peut nous apporter.

Relisant ces derniers jours des pages du journal de Gide, je détachai ces lignes: « L'amour de la vérité n'est pas le besoin de certitude, et il est bien imprudent de confondre l'un avec l'autre. L'on peut aimer la vérité d'autant plus que l'on ne croit pas pouvoir atteindre jamais à un absolu vers lequel pourtant cette vérité fragmentaire nous achemine ».

Et je me suis souvenu d'une notion chère à Wladimir Porché, qu'il défendit brillamment dans une conférence donnée au Club d'Essai en 1948: l'intervention de plusieurs voix à la radio peut dépasser le cadre d'un simple échange de vues « par la juxtaposition des points de vue qui s'y affrontent, par la simultanéité qu'elle permet de réaliser dans l'expression de ces points de vue, par son caractère instantané ». De telle sorte que la radio peut « représenter bientôt un élément décisif dans la recherche de la vérité ».

Dès lors, le rôle de Jean Amrouche prend tout son sens, et l'on peut sourire des critiques que certains lui ont adressées, comme s'il s'agissait de quelconques interviews ! Dans ces *entretiens,* l'interlocuteur de Gide devient, justement, ce personnage de Claude Bernard que cite l'auteur des *Nourritures Terrestres* (toujours dans son Journal), cet *investigateur* qui doit poursuivre ce qu'il cherche, mais aussi ce qu'il ne cherche pas. Or, Amrouche connaît l'œuvre de Gide; il en fouille les plis et replis; et il lui arrive, en éclairant, à sa manière, tel fragment ou tel livre, de surprendre Gide lui-même, de l'amener à voir « ce qu'il ne s'attendait pas à voir, dût cela beaucoup le surprendre, le gêner ». (*Pages de Journal,* 1929).

A ces moments, le « jeu de voix dans l'espace » devient surprenant:

De sa voix calme, un peu détachée (d'un ton qui fait songer à la voix « naturellement juste » dont parlait Gœthe), Amrouche amène Gide à parler de son adaptation, pour le théâtre, du *Procès* de Kafka. Avec cette honnêteté qui le caractérise, Gide insiste sur la part prise par Jean-Louis Barrault dans ce travail. Mais ce n'est pas là qu'Amrouche voulait les conduire; il demande à Gide de dire s'il voit des rapports entre l'œuvre de Kafka et la sienne ? Non... il ne voit pas... Amrouche, alors, lentement (on est tenté d'écrire: d'une voix implacable) dissèque l'*Œdipe* de Gide, et montre l'allure gidienne donnée à l'adaptation du *Procès*.

« — Ah ! vous tirez une conclusion un peu rapide... En tous cas votre rapprochement est ingénieux... (un silence). Oui... (un silence plus long encore, dont je renonce à décrire l'effet assez bouleversant)... je ne me rendais pas compte... »

Plus tard, Gide dira encore : « Je sympathise avec le drame de Kafka, mais je ne l'éprouve pas. Il me semble même assez factice... » Mais il se reprend : le mot a dépassé sa pensée. « — Je pense qu'il faut vous expliquer », continue Amrouche. Cette fois, Gide ne le suit pas : « — Mais vous expliquez mieux que moi ! »

Ce soir-là, je fus réellement surpris par la fin de l'émission.

•

Je m'en voudrais de ne pas aller, sur ce point, jusqu'au bout de ma pensée : il m'a paru, plus d'une fois, — et je ne puis croire que je suis seul à avoir éprouvé cette impression —, que dans ces dialogues, Gide se défendait à l'égard de son *investigateur*. C'est difficile à préciser, mais c'est un peu comme s'il s'insurgeait contre les interprétations que l'on ne manquera pas de donner à son œuvre lorsqu'il ne sera plus. Il arriva qu'un soir, par exemple, Amrouche à son tour fut arrêté par son interlocuteur : « — Permettez que je vous interrompe : *je n'ai pas d'éthique* ». Cela fut dit d'un ton péremptoire qui n'admettait pas la réplique. Puis, de cette voix si prenante, dont les ondes nous transmettaient chaque inflexion, Gide ajouta : « Mais allez-y... » Un autre soir, l'entretien tomba sur « Corydon ». (J'ai lu ce livre depuis, et je suis convaincu que ces émissions ont dû se signaler à l'attention des libraires ; donc la radio provoque la lecture et la méditation). L'auteur soulignait l'importance qu'il attache à cet ouvrage, et tout ce qu'il lui fallu vaincre d'hésitations et de résistances pour le publier. Je voudrais avoir dans ma discothèque l'échange de vues qui suivit, Gide se défendant d'avoir cherché à provoquer le scandale, soulignant qu'il avait obéi à des raisons intérieures impérieuses, citant Montaigne, et Amrouche, rappelant ce texte sacré, puisé dans l'œuvre de Gide, qui aurait pu figurer au fronton de ce cycle d'Entretiens — l'une des manifestations les plus élevées de la Radiodiffusion Française — : « Un homme en qui on ne pouvait trouver de fraude ».

STÉPHANE CORDIER.

A LA RECHERCHE DE GŒTHE

Le centième anniversaire de la mort de Gœthe avait précédé l'agonie de l'Europe; dix-sept années plus tard, voici que revient un autre anniversaire, celui de sa naissance (29 août 1949), et, pour que le rappel soit plus frappant, on a revu Thomas Mann à Weimar, après un exil de quinze ans.

C'est le bonheur des grands hommes que de partager à travers le temps les passions des générations ; parce qu'ils sont entrés dans l'histoire, l'histoire ne les abandonne plus; il faut qu'ils témoignent au nom d'une œuvre qui les dépasse. Pourtant, dans l'agonie de l'Europe, les précurseurs du nihilisme européen, de Nietzsche à Spengler et à Kafka, semblent faire oublier le héros comblé, le Prince qu'on admirait en Raphaël, en Voltaire, en Hugo. Gœthe, le plus grand de tous, surnage du désastre.

Comme il fallait s'y attendre, cet anniversaire seul, a suscité les commentaires les plus divers; tandis qu'on annonçait cette « Sagesse de Gœthe », dont la N.R.F. eut jadis la primeur, et qu'en dépit des objurgations de son beau-frère André Gide, Marcel Drouin ne s'est jamais décidé, par scrupule et nonchalance mêlées, à livrer en volume (1), on rééditait, entre autres, le « Gœthe » de Charles du Bos (2), d'une information minutieuse, d'une psychologie scrupuleuse et fouillée (dont certains morceaux furent écrits pour le premier centenaire de la mort), et la critique, subtile et prenante, du regretté Edmond Jaloux (3). De son côté, Marcel Brion (4) publiait une biographie où il relie avec élégance et brio quelques moments essentiels de la vie de Gœthe, où nous trouvons l'amorce de ce roman de la vie, qui devrait, semble-t-il, tenter un jour André Maurois. Je n'aurai garde d'oublier le luxueux « Hommage » de l'*Unesco,* qui n'est pas, comme on aurait pu le craindre, qu'une suite de noms illustres à la suite d'un illustre nom, mais groupe de remarquables textes de Karl Burckhardt, Benedetto Croce, Thomas Mann (sur « Werther »), Sedar Senghor, Stephen Spender, entre autres, et de Jules Romains résume ainsi « le secret de Gœthe » : « Pas de prétention à l'homme total sans une expérience totale ».

Il s'agit là d'une formule que Gœthe n'eut sans doute point reniée : et c'est bien le trait qui frappe d'abord lorsqu'on se

(1) Michel Arnauld, N. R. F.
(2) Corréa.
(3) La Table Ronde.
(4) Albin Michel.

penche sur cette œuvre et sur cette vie aux multiples facettes — la polyvalence, l'universalité, cette prétention, moderne par excellence, qui hantera aussi le jeune Marx, d'*assumer l'homme dans sa totalité.*

Dans sa totalité physique d'abord : les multiples aventures sentimentales de Gœthe, sa soif des corps, son mariage, jugé si longtemps incroyable, indigne de lui — chez Gœthe, né dans une famille bourgeoise, riche et considérée, lui-même comblé d'honneurs, on ne distingue aucun complexe de supériorité sociale, et cela déjà suffit à le classer à part dans son époque — s'expliquent par ce besoin de participer à toutes les formes de la vie, en commençant par les activités les plus élémentaires — il aimait le vin, la bonne chère, la marche, et tous ses gestes sont imprégnés d'une vitalité débordante.

Dans l'action ensuite : on a feint de ne voir dans son gouvernement de Weimar qu'un passe-temps d'homme de lettres, un amusement un peu supérieur dû aux circonstances et à l'amitié d'un prince qui voulait récompenser avec faste son compagnon de plaisir. Homme d'Etat, Gœthe l'a pourtant été avec ce sérieux amusé — cette liberté que les Grecs prêtaient à leurs dieux — qu'on trouve dans tous les actes de sa vie. Il ne s'est pas contenté — sauf après le voyage en Italie — d'être une sorte de sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, mais a voulu s'occuper de tout, des mines, des routes, de l'armée, des finances. Ainsi s'est-il intéressé passionnément aux sciences, à la minéralogie qui a longtemps occupé ses loisirs, à l'histoire naturelle, à la morphologie et même à la physique. Certes, il n'a pas su reconnaître le rôle des mathématiques dans la physique moléculaire moderne, et sa théorie constitutive de la nature, hostile à la physique newtonienne, a été démentie par les découvertes récentes. Et pourtant, son insistance à situer dans la nature la source de toutes les valeurs, préfigure déjà l'humanisme marxiste.

Et c'est là ce qui nous amène à la conception gœthéenne de l'homme et du monde : un humanisme polyphonique, et qu'il faut bien appeler dialectique. « Je jouis et j'apprends », cette devise du Gœthe des années trente, résume certes, l'animal d'action qu'il était déjà, mais elle annonce la fameuse réponse à Laube, en 1809, peu après la publication des « Affinités électives » : « Das Benutzen der Erlebnisse ist mir immer alles gewesen ; das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache, ich habe die Welt stets für genialer gehalten, als mein Genie » — « L'utilisation des expériences vécues a toujours été tout pour moi ; et ce ne fut jamais mon affaire que d'inventer, d'imaginer en l'air. *J'ai toujours tenu le monde pour plus génial que mon génie* ». Malraux résumera cette idée, cent trente années plus tard, dans la formule fameuse : « Transformer en conscience l'expérience la plus large possible ».

Cette expérience vécue, — Erlebnis — elle repose sur un principe duquel un disciple de Gœthe — Montherlant — tirera toute son œuvre : *l'alternance*, principe païen par excellence, ou plutôt non-chrétien, puisque le christianisme suppose un choix rigoureux, une ascèse, et parfois des mutilations, alors que la nature, cette nature que Gœthe assuma pleinement, roule en ses flots troubles les matériaux les plus contraires. Cette alter-

nance, cette succession des éléments, Gœthe la manifeste dans toute sa vie : entre l'homme public et l'homme privé, l'homme d'action et le contemplatif, l'empiriste organisateur et le créateur d'idées-mères ; dans ses amours, tour à tour étroitement charnels ou d'une sentimentalité raffinée — ici l'opposition est frappante entre Charlotte von Stein (et il ne nous importe guère en vérité de savoir si les cinq années de noviciat amoureux ont trouvé leur conclusion dans la fameuse nuit du 22 mars 1781, puisque leur secret reste contenu dans le fragment inachevé Die Geheimnisse, les Mystères que Gœthe lui envoyait comme « le poème que je chéris tant, parce que j'y pourrai parler de toi, de mon amour pour toi sous mille formes sans que personne l'entende que toi seule » (5) la déesse lunaire, toute à la « paix de Dieu », et celle qui deviendra sa femme, cette Christiane Vulpius, rencontrée par hasard en Italie, son « petit Erotikon », sa partenaire de volupté.

D'un côté, le culte du Dieu des Corps, la dévotion au plaisir, et de l'autre, en plein siècle positiviste et rationaliste, une affirmation de Dieu, une référence à l'Eternel, un sens du sacré trop souvent oublié par les épigones de Voltaire ; d'un côté un plaisir, une gratuité de vivre, la belle liberté des enfants, à tel point qu'on songe au mot de saint Augustin — *Ama et fac quod vis* —, et de l'autre, le sens du devoir le plus aigu, le plus constant, le plus exigeant : celui qui savait faire de chaque partie du jour « une petite éternité », ne disait-il pas aussi : « La tâche quotidienne qui m'incombe... ce devoir que je chéris toujours davantage, c'est en le remplissant que je souhaiterais m'égaler aux plus grands des hommes, et c'est en cela seulement ». D'un côté, un individualiste exaspéré, qui prétendait « déduire tout un monde » du mot de Leibnitz — *Individuum est ineffabile* — et savait préserver — avec quel soin il jouait de sa santé pour éviter les importuns ! — sa personnalité, et de l'autre, un homme engagé dans la machine sociale, soucieux d'en tirer le meilleur rendement, sachant que « nul n'est digne de commander, s'il ne fait abstraction complète de lui-même ». Patriote au sens grec du mot, aimant sa cité et travaillant pour elle, et pourtant, le plus Européen des Européens, « le Président de l'Europe », comme l'appela Thibaudet, si éloigné du pangermanisme et de tout nationalisme idéologique, lui qui annonça la naissance de la « littérature mondiale ». On a cru souvent voir se résoudre les contradictions du jeune Gœthe dans la fameuse sérénité des dernières années ; parfois même, on n'a plus vu en lui que l'Olympien ; tourmenté Gœthe l'est pourtant resté jusqu'à son dernier jour ; c'est le *Schaudern* et l'utilisation du Schaudern qui donnent à son œuvre l'émotion, l'ébranlement intérieur, cet accent pathétique qui traverse Werther, Wilhem Meister, et jusqu'au second Faust. Cette alliance entre l'Europe et l'Asie, qui anime son *Divan oriental-occidental,* est à la source de toute son œuvre où dialoguent ceux auxquels son disciple Nietzsche donnera plus tard leur vrai nom, Apollon et Dionysos : chez Gœthe, on ne voit souvent que la lumière attique, sans voir qu'elle met aussi au jour des ombres d'Eleusis, nos puissances de trouble et de déréliction. Ainsi, dans l'immense polyphonie gœthéenne, les thèmes se relaient et s'équilibrent, de l' « ivresse de la terre chatoyante » à la contemplation du Dieu personnel

(5) 24 Août 1784 (Cette lettre est écrite en français).

(« Ainsi, Seigneur, tu étais en moi, et mes sens ne le savaient pas ! ») : et la dernière scène de Faust met un final chrétien au paganisme des Elégies romaines.

La grandeur de Gœthe, je crois bien qu'elle est là : que tous les hommes puissent trouver en lui leur bien — et presque tous leur héros. D'autres ont été plus loin — je songe à Pascal ou à Dante — dans la quête de Dieu, d'autres ont plongé plus avant dans le mystère de l'homme — Dostoïevski, Proust — aucun n'a semé plus large, aucun n'a moissonné plus haut. On peut trouver en lui, selon sa propre inclination, « le dernier des Grecs » ou le premier surhomme, un homme de la Renaissance perdu dans Weimar — ah ! cet amour de l'Italie qu'éprouveront aussi Hölderlin ou Nietzsche — ou un nouvel Hamlet, un Prince de la Terre ou un Témoin de l'Au-Delà. Mais on n'oubliera pas le mot d'André Suarès : « Au-dessus de dix hommes qui vivent en lui, le poète est le plus grand, et celui qui lie toute la gerbe ».

L'actualité de Gœthe ? Je n'en veux pour preuve que ces lignes de Sedar Senghor, qui, par l'intermédiaire de Gœthe, trouva l'expression de sa Négritude : « (Il) nous avait réconciliés. Il avait marché depuis l'Extrême-Nord, à la recherche du soleil... Et voilà que nous nous étions rencontrés sur les bords de la mer médiane. Et nous devisions fraternellement dans l'air lumineux et tiède ». Avait-il songé, ce magnifique créateur de formules, qu'il servirait de médiateur à la brûlante Afrique ? Mais n'avait-il pas écrit :

Warum sucht'ich den Weg so sehnsuchtsvoll,
Wenn ich ihn, nicht den Brüdern zeigen soll ?

« Pourquoi avoir cherché la route avec tant de passion, si ce n'est pour l'indiquer à mes frères ? ».

PIERRE DE BOISDEFFRE.

LES LIVRES

POESIE

LE DOMAINE MAUDIT.

Au lendemain de la défaite et jusqu'à la Libération, les poètes eurent la partie belle. Trop belle peut-être. Jamais on n'avait assisté à un tel engouement du public pour la production poétique, tenue naguère pour domaine maudit. Avec la disparition de conditions de vie exceptionnelles, nous assistions bientôt à un retour à des mœurs plus normales ! On mit les fusils au ratelier et les poèmes dans les placards ; la crise de l'édition fit le reste. Et c'est ainsi que la poésie est devenue, en 1949, une activité semi-clandestine.

Il n'est pas sûr qu'il faille le déplorer. Cette misère sociale de la poésie pourrait bien être sa sauvegarde, si tant est que l'isolement où sont exilés les jeunes poètes puisse leur inspirer des accents plus neufs.

Sachons gré, toutefois, à Pierre Seghers, de poursuivre une tâche plutôt ingrate en publiant une petite collection dont la présentation ne manque pas de charme. Parmi les treize plaquettes parues à ce jour, voici celles qui me paraissent mériter qu'on les retienne. La place me manque pour les analyser : une citation suffira souvent à les définir.

Doc-Lap, par Georges Danhiel. — « *J'écris pour ceux du mauvais côté* », chante G. Danhiel, qui fut combattant du Vercors, puis soldat du Corps Expéditionnaire d'Indochine, en 1945. C'est là-bas qu'il écrivit *Doc-Lap* (Indépendance), dédié à son camarade Viet-Namien Loï « *au visage d'étoile écrasée* » :

> *Le ciel et les fusils*
> *les fleurs et les chars*
> *les aubes et les prisons*
> *ne sont pas faits les uns pour les autres*
> *enfant ne mélange pas tes rêves.*

Le courage d'aimer, par Madeleine Riffaud :

> *Comme s'ouvre la porte,*
> *Autrefois condamnée,*
> *Comme s'ouvrent les yeux*
> *De la femme accouchée,*

Comme s'ouvrent soudain
Les poings que l'on serrait.
C'est mon pays, ouverts les murs.
C'est ton pays et mon pays
Toujours plus grand ouvert
Et nous le gagnerons.

Procès-verbal, par JACQUES GAUCHERON :

Le Perce-neige osant sur la colline
Son réquisitoire de fleur
Contre la lenteur des résines,
L'avez-vous vu ?
....
Nous avons ensemble à remettre à l'heure
L'horloge énorme de la terre
A l'heure immense de la Paix.

Odes Olympiques, par JAROSLAW IWASZKIEVICZ. — Un bel enthousiasme, une fraternité pleine de colère et d'espoir emporte ces quatre longues odes du jeune écrivain polonais. Malheureusement, le style verbeux et relâché, qui n'a retenu de Paul Claudel que ses défauts les plus voyants, dessert une entreprise généreuse mais trop conventionnelle dans sa forme.

Les Chansons d'Antonin Blond, par GUILLEVIC. — Antonin Blond est le triste héros du dernier roman d'Elsa Triolet, l'*Inspecteur des ruines.* Guillevic a essayé d'imaginer ce qu'Antonin Blond pouvait se murmurer à lui-même. C'est une entreprise bien curieuse qui nous touche au vif, parfois :

« Mon général, mon général »,
Disait-il et il mourait,
Comme s'il avait un général,
Mon camarade,
Un général un peu pour lui
Qui n'avait rien
Pas même sa mort
Et pas sa guerre,
En ce temps-là.

Mais qui, aussi, nous inquiète un peu. Que Guillevic se méfie de la facilité. De la commodité des formules. Et qu'il s'interroge sur ce qui départage simplicité et pauvreté.

Phases, par TRISTAN TZARA. — Ce langage hérissé d'images aiguës, de colère, de coups de soleil, mais aussi traversé de douceurs soudaines, porte en son centre un limpide espoir dont le nom est sur les lèvres de tous les hommes :

Sous la crinière aveugle
court le feu inassouvi
le cristal vivant des sources
dans les eaux de l'avenir.

ou encore :

Porte insensée de rire
ouvre au monde les volets
l'aube cloue l'éclat fidèle
sur la croix de la colère.

Je ne puis que mentionner *Pays*, de Véronique Blaise, récit poétique délicat mais encore mal dégagé des brumes confuses de l'adolescence; *La Victoire en Chantant*, de Henri Bassis, dont la bonne volonté et la foi politique ne parviennent pas à préserver ses poèmes d'une médiocrité et d'une platitude désolantes; *Ballast*, d'André Dalmas, ensemble de mythes lourds, obscurs, laborieux, auxquels j'avoue n'avoir pas compris grand-chose.

Il y a encore un amusant essai d'Eugène Montfort sur les *travestis* d'Apollinaire; l'étonnant scénario de la *Fin du Monde* (filmée par l'ange N. D.), écrit en 1916, par Blaise Cendrars et auquel le poète adjoint aujourd'hui une préface où il remet notamment à leur vraie place les prodigieux *Mémoires* de Casanova; une réédition de la merveilleuse *Chasse au Snark* (traduction Aragon), et enfin, *Corps mémorable,* de Paul Eluard, dont je me propose de parler longuement ailleurs.

LUC DECAUNES.

●

RAINER MARIA RILKE, textes choisis inédits et documents, par PIERRE DESGRAUPES (*Seghers, éditeur*).

Rilke a-t-il passé de mode, depuis l'engouement de 1943-1944 ? Sans doute, car il faut bien convenir qu'il y a des modes en librairie. C'est ce qui donne à première vue au choix de Pierre Desgraupes je ne sais quel caractère anachronique. Mais il ne s'agit là que d'une impression irraisonnée; cette publication nous sert au contraire à vérifier la qualité du génie de Rilke, sans passion, en toute connaissance de cause. M. Desgraupes entoure quelques belles photographies du poète d'une biographie précise et puis situe l'univers rilkien, son espace intérieur et son espace extérieur, son infrastructure faite du passé et de la mort. Le choix de textes est parfois remarquable, par exemple tous ceux extraits des Cahiers de Malte Laurids Brigge. Par contre, en ce qui concerne la poésie, on se demande pourquoi Pierre Desgraupes s'arrête à 1922, et de quel droit il laisse ignorer à son lecteur les Poèmes Français et les Dernières Poésies ? Est-il possible que ce lecteur méconnaisse des poèmes comme : « eau qui se presse... », « vues des anges », « la dormeuse » et les « vergers », et les « roses », et les « fenêtres » ? Mais il n'y a rien aussi du Chant du cornette Christoph Rilke. Par contre, il y a des lettres, auxquelles on aurait pu ajouter des fragments de celles à Benvenuta.

P. G.

●

L'HOMME EN PROIE, par JEAN ROUSSELOT (*Libraire des Lettres*).

Deux sous-titres partagent le livre : « La Terre brûlée », et « Tantale ». La vie terrestre est pour Jean Rousselot à l'image de ces « femmes en surnombre, dures icones du péché », alors que « la seule est toujours à naître ». Rien n'apaise le poète, sinon cette « soif de la soif » et « la poésie, atroce exigence ». Mais il est né de cette souffrance, de ce désaccord profond, un beau livre, qui témoigne à lui seul autant sur l'homme actuel que bien des proclamations, des anathèmes et des manifestes qui prétendent à exprimer le drame spirituel du xxe siècle. Le jour où la stupide prévention entretenue dans l'esprit du public contre la poésie moderne par les marchands de sommeil aura pris fin, il se trouvera des lecteurs pour cette poésie-là. Elle est émouvante, elle est actuelle dans sa forme, elle n'est pas obscure. Au contraire, Jean Rousselot donne une preuve de la « classicisation » possible des découvertes verbales de la poésie moderne. Il va même jusqu'à les insérer dans les formes les plus traditionnelles de la prosodie et je tiens quelques sonnets de « Tantale » pour capables de figurer à l'avenir dans les anthologies qui auront pour ambition de montrer la continuité de la poésie française au xxe siècle. Au moment où celle-ci est l'objet de tant de méprisantes incompréhensions, l'exemple donné par J. Rousselot ne laisse pas que d'être précieux et réconfortant.

RENÉ MÉNARD.

●

TOUT VIENT DU LARGE, par PIERRE BOUJUT (*Editions de la Tour de Feu*).

Poète et animateur de « La Tour de Feu », Pierre Boujut met un art poétique qui s'affirme au service d'un idéalisme que les vieux prestiges de la Nature semblent suffire à justifier. La mer, le vent, la terre, les astres, l'amour, tout cela est bon à vivre. Pierre Boujut le dit avec optimisme, son art est salubre sans révérences, viril sans boursouflures. Ce mince recueil, dont la modeste présentation témoigne de l'humilité actuelle des poètes, est un bon aliment à la joie d'exister.

RENÉ MÉNARD.

LE ROMAN

LES CHEMINS DE LA LIBERTE*: III. La mort dans l'âme, par JEAN-PAUL SARTRE (*Gallimard*).

La mort dans l'âme comporte un excellent dialogue comique, entre Jacques Delarue et sa femme, la nuit, sur une route, en Juin 40. Le mari a une sorte d'existence relâchée, comparable à l'impudeur corporelle consentie aux époux, et en même temps il ment, calcule, manœuvre. La femme a une patience dont la limite est ignorée, mais pourrait bien tout de même se trouver presque atteinte. Elle pense amoureusement à son beau-frère Mathieu, que, par ailleurs Jacques estime trop débrouillard pour qu'il y ait lieu de s'inquiéter à son sujet. Or, à ce moment précis, Mathieu est dans un clocher, avec quelques chasseurs auxquels il s'est joint, sans y être aucunement forcé. Ils attendent une colonne allemande, qui bien entendu, sera cent fois plus nombreuse et mieux armée qu'eux. Mais l'inutilité, l'absence de justification humaine, sont précisément ce qui attire Mathieu dans cette bataille. De fait, livré à une mort probable, il s'accepte, devient dense et consistant, et tout se passe comme s'il naissait.

Sartre revient donc sur l'idée, déjà suggérée par lui, qu'il appartient aux héros « d'interrompre la frustration ontologique, d'introduire une sûreté au cœur même de l'impossibilité liée à l'existence, et d'avoir un présent. Et cette expérience de présence ne peut se faire que dans la perspective de la mort certaine et ignorée, dans la chance de la mort. Ainsi, par delà la critique d'une tradition traitant la mort comme attribut de l'homme, une certaine saveur est rendue à la condition mortelle.

Mais le livre n'a pas été écrit en vue de quelque noble figure. Justement, un autre personnage, Schneider, n'aime pas beaucoup les chemins de la noblesse. « C'est toi le salaud », dit-il au communiste important qui voudrait rendre *utiles* les prisonniers du camp où ils se rencontrent tous deux, et qui les trouve vils, lâches et aveugles. La pensée de Schneider paraît assez rigoureuse : tous ces hommes sont vils en effet, et de plus, ils n'ont pas à être autrement. Leur droit d'être ce qu'ils sont est infini. Les seules attitudes haïssables sont celles du juge et du « manieur d'hommes », et celui qui connaît comme tel tout ce qui est vil autour de lui ne connaît aussi la liberté que dans la mesure où il ne cherche pas à se séparer de ce qui est vil, dans la mesure où il peut choisir de rester dans ce qui est vil.

Une certaine « dignité » est donc assez violemment mise en cause dans *La mort dans l'âme*. Peut-être est-ce la dignité de l'homme qui imagine quelque soumission, à travers le temps lui-même, soit au présent qui est le sien, où il se rengorge et « croit que c'est arrivé », soit à un âge du Bien, désigné par une « dialectique ». Cet homme, en effet, tend à cacher la force triviale et fraternelle, anxieuse, inoubliable et indigne, qui est

celle du présent humain, dans un temps établi à partir de la contamination de toute présence par l'argument du passé et du futur, temps d'égalité et de liberté, temps inutile, rude et sûr.

Dans le nouveau récit de Sartre, certains éléments — le comique de Jacques Delarue — font un peu penser à Meredith; d'autres — la logique de Schneider — a Dostoïevski. Mais, bien entendu, *La mort dans l'âme* fait surtout penser au reste de l'œuvre de Sartre, en particulier à ses écrits théoriques sur la littérature. Le vif intérêt dégagé par ce troisième volume des *Chemins de la liberté* peut passer pour une justification des thèses de Sartre : écrire « pour son époque », etc... Mais peut-être les thèses de Sartre tendent-elles en réalité à justifier Sartre narrateur, dans ses moyens et aussi dans ses limites. Certes, *La mort dans l'âme* paraît bien supérieur aux deux livres qui l'ont précédé. Mais il reste vrai qu'une façon d'être silencieuse et manifeste, au-delà ou au-dessous de l'argument, qui appartient à l'art lui-même et lui seul, manque un peu chez Sartre. Non pas complètement toutefois : les allusions aux thèmes de la phénoménologie comportent aussi l'audace et la simplicité troublantes du phénoménologue. Et la poésie n'est pas absente. Elle naît d'une bienveillance humaine qui se développe avec régularité de caserne en cantonnement, d'étape sur la route en camp de prisonniers, dans le bruit de godillots et l'odeur de l'étoffe de l'intendance; elle naît du sentiment de l'ennemi en armes comme approche solennelle et sacrée, ou de l'évocation d'un peuple terrorisé et fuyant comme force déchaînée, aveugle et irrésistible. Il est tentant de dire que chez Sartre, ici, ce qui ne vient pas de la pensée, vient de la guerre.

JEAN CATESSON.

●

L'AVENUE, par PAUL GADENNE (*Gallimard*).

L'Avenue a donné à ceux qui suivent l'œuvre de Paul Gadenne, l'impression d'un gain nouveau. Mais il n'est besoin que de relire un chapitre de *Siloé* ou du *Vent Noir* pour se rendre compte qu'il ne s'agit pas uniquement de beauté, mais bien d'une prise de possession plus serrée encore de tout ce qui fait la vie. Le coup de sonde pénètre de plus en plus profond, le regard capte de plus en plus en loin, de plus en plus haut.

L'intrigue de *L'Avenue* est mince, en ce sens qu'il s'y passe peu de choses. Les hasards de l'exode ont fait échouer dans une petite ville du Sud-Ouest un sculpteur de talent, et de talent reconnu. Ainsi déraciné, l'artiste s'attaque à l'œuvre de sa vie : l'Eve dernière, qu'il veut parfaite. Quand il n'est pas en lutte contre son œuvre ou contre lui-même, il marche. Il suit une étrange Avenue plantée de platanes suppliciés, bordée de mesquines villas, puis de nobles habitations, jalousement enfouies dans leur fourrure de feuillage. Au long de cette Avenue un peu obsédante, des chemins s'ouvrent qu'il explore, et dont l'un

conduit à la Construction. Construction mystérieuse, au sujet de laquelle courent les bruits les plus contradictoires et les plus déroutants. Le sculpteur se livre à quelques recherches assez décevantes sur le sens de cette Construction, et parallèlement, se mesure avec les difficultés — ou les facilités — de son œuvre. Après bien des déboires, bien des recommencements, l'Eve se dresse enfin dans sa souveraine beauté. Et le livre se clôt sur cet achèvement.

C'est tout. Mais cela contient tous les mystères de la vie. Ces mystères, l'écrivain ne les déflore pas, mais les dépose entre nos mains avec infiniment de respect et d'amour : tous ces chemins qui croisent les nôtres; toutes ces images de l'enfance qui, beaucoup plus que des souvenirs, semblent être la préfiguration de nos futurs; tous ces travaux des hommes, condamnés à la destruction, mais dont la déchéance même, fait naître une floraison d'émotions et de pensées; tous ces êtres enfin, qui arrêtent un instant leur course pour nous livrer — parfois à leur insu — quelque chose d'eux-mêmes : une confidence, une passion inattendue, et souvent beaucoup moins : un regard, un son de voix, le creux d'une joue; tous ces êtres dont le plus éphémère contact nous enrichit.

Les pages relatives à la Construction font inévitablement penser à Kafka. Mais on saisit bien vite la distance qui sépare *le Château* de *l'Avenue*. En effet, les questions de l'univers glacé où se débat le héros kafkaïen sont hallucinantes et désespérées parce qu'elles n'obtiennent pour réponse que le mutisme ou l'absurde. Au contraire, chez Paul Gadenne, les questions se muent en méditations qui en elles-mêmes trouvent leur réponse : une réponse grave et chaleureuse, l'affirmation tranquille que cette terre, où nous sommes en butte à la laideur, à l'injustice, à la méchanceté, à l'incompréhension, il nous appartient d'en mettre à jour la beauté.

Quant au style, dont la poésie est capable de communiquer sa magie même à un tas de décombres, n'est-il pas une preuve éclatante de ce pouvoir qui a été dévolu à l'homme de dégager la vie de sa gangue pour en goûter l'émerveillement.

SIMONE JOUGLAS.

●

LA DAME DE CŒUR, de MARIA LE HARDOUIN (*Corréa, éd.*).

Il est difficile de situer ce dernier roman de Maria Le Hardouin, auquel le jury du Prix Fémina vient d'attribuer, de justesse, son prix pour 1949. Roman psychologique ? Les trois êtres qui s'y affrontent demeurent irréels, malgré l'existence d'un « témoin » soucieux de les expliquer dès l'enfance. Roman d'amour ? Mais les sentiments sont mentionnés du dehors, plutôt que vécus devant nous; toutes les unions se nouent dans la coulisse, seule leur issue nous est apprise : fiançailles, mariage, projet d'enlèvement. Œuvre symboliste ? L'importance accordée

à la demeure, tour à tour « royaume du plomb » ou « château de la vie », où évoluent une Princesse des échecs, une Dame de Cœur, un Don Juan, le ferait croire. Et cependant, l'effort de clairvoyance du narrateur, ses aveux quelque peu naïfs, un certain prosaïsme de sa pensée mêlé aux rêveries les plus exaltantes, nous laissent suspendus entre l'ordinaire et le merveilleux (il n'est pas jusqu'à quelques négligences de langage, dans un style généralement riche, sobre et nuancé, qui ne donnent la même impression). Roman à thèse, œuvre morale ? Dès les premiers mots, en effet, un problème nous est posé, appelé un peu cavalièrement « le cas Charlotte », « l'histoire Villereux ». Charlotte qu'on nous présente tout de suite comme criminelle, sans nous laisser le loisir d'en décider nous-mêmes, « agit-elle dans un idéal de sainteté », ou bien la jalousie fût-elle son seul mobile ? Mais nous n'avons guère à chercher des réponses qui nous sont données, si incertaines restent-elles. Par ailleurs, un choix de l'auteur se devine : Charlotte, qui tient « de la nonne et de la sorcière », c'est l'esprit de sérieux, la rigueur implacable (celle de la sainteté ? de la passion ? l'une prend le visage de l'autre) ; Martine, avec ses hallucinations d'enfant, la « douceur empoisonnée » de son adolescence, que l'auteur sait si bien dévoiler, son pouvoir de « transposer le réel », c'est tout le mystère, la grâce, l'impulsion de la vie, cette vie qui « pour tout être est là où lui-même n'est pas » ; Frédéric et sa pâleur, c'est le « visage du destin ». Et c'est en faveur de Martine, de la Vie, la préférée mais la victime, que Maria Le Hardouin semble vouloir crier son « violent sentiment de revendication ». Revendication contre la religion, l'intransigeance morale, la résignation ? Il y a un peu de tout cela. Mais là encore, le témoin commentateur, qui sans cesse pèse et soupèse, étouffe la force du cri.

Et le lecteur reste hésitant entre tant de voies ouvertes à son imagination comme à son jugement. L'auteur aurait-il dû en sacrifier quelques-unes ? Ou n'est-ce pas plutôt l'originalité de cette œuvre, dont on s'étonne qu'expliquant tout elle nous laisse si perplexes ? En vérité, ce n'est ni le problème posé, ni les êtres, ni leurs amours qui nous retiennent si étrangement, mais la passion même de l'auteur pour ce qu'il appelle « la solitude de l'irrémédiable ». Le véritable héros de ce drame, c'est le Drame lui-même, qui n'éclate qu'à la fin, mais avec une réelle splendeur. Si nous restons insatisfaits, c'est à la manière des curieux qui, sur le lieu d'un accident, se sont approchés « pour voir », et attendent encore, fascinés, quelque chose qui n'a plus à venir. Ainsi, l'encombrant « témoin », si on veut bien lui accorder le rôle principal qu'il occupe, prend une valeur originale : ce qu'il exprime essentiellement, c'est un commentaire sans issue devant le silence des lieux, des événements et des visages.

ANNE BLANCHARD.

EUROPE ET VALERIUS, de JACQUES CROISÉ (*Flammarion, éd.*).

Servi par un talent incontestable, dont l'aisance, la sobriété, une sorte d'*allant* peu banal sont les qualités les plus remarquables, voici que ressuscite ce monde si transitoire des débuts de la guerre et de l'occupation allemande, cette « *mesure pour rien* » où avenir et passé s'abolissent en un présent figé « comme une photo de cinéma arrêtée au milieu d'un film ». Surtout, c'est un certain état d'âme, né du temps brusquement suspendu, que nous sommes obligés de reconnaître. « La guerre rajeunit les hommes. Je me sens comme un collégien », ose avouer l'un des héros. Nous étions beaucoup de collégiens alors. Le souci de « profiter du temps qui nous est laissé », comme celui de s'engager, le goût pour les « parlotes », le vif intérêt pour « tous les hommes qui vont tricher avec la mort », la curiosité plus forte que la peur, la désinvolture devant les Maîtres (celle d'Anne, par exemple, durant l'interrogatoire de la Gestapo), l'audace et la gaminerie des premières conspirations, nous avons connu tout cela, du temps où on pouvait encore jouer à dominer la situation.

Mais dans ce livre, qui la domine ? Des gens que l'événement a rendus très bavards, mais sans les toucher vraiment. Anne, Valérius se « *jouent* ». S'ils s'engagent quelque part, tous *choisissent* librement de le faire. Ce sont des étrangers, des neutres, des bohèmes, des oisifs. Valérius, que l'auteur qualifie de « citoyen du monde », ou du moins d'Europe, corrige-t-il (d'où le titre, assez curieux), « type avant-coureur de l'homme futur », pratique un internationalisme d'aristocrate. Fils de diplomate, il nous semble tout naturel qu'il sache si bien « rester insensible aux événements ». C'est un privilégié. « L'emploi est le terme juste pour désigner ce que je cherche dans la vie », dit-il. Beaucoup n'en ont pas le loisir... C'est un témoin, non un acteur, pour qui « ce qui est décidé est virtuellement arrivé », et auquel, en fait, il n'arrive rien. Seule Mouche, avec son émouvant pouvoir de sympathie, paye vraiment de sa personne, mais l'auteur ne parvient pas à nous attacher à cette figure un peu falote, qu'il appelle quelque part « la jeune fille ».

Tous les héros, d'ailleurs, nous semblent manquer quelque peu de cette profuse complexité où se noue, d'ordinaire, l'homme. Ce sont les diverses effigies d'un idéal dont Jacques Croisé n'a sans doute pas fini de poursuivre l'image : la débordante vitalité d'Anne, ce « roc qui touche à la terre », seconde tête « d'un aigle bicéphale » dont Valérius, « ce roc qui touche le ciel », est la Sagesse ; le don de charité de Mouche, l'énergie réaliste de Jacqueline Thésée, le consentement profond de Jean, et son mariage avec tout ce qui est, tel qu'il est, ce sont des idées d'êtres, plus que des êtres. Cela au sens platonicien du mot, car en ce qui concerne les idées proprement dites, c'est la plus grande qualité de Jacques Croisé de savoir les laisser naître d'elles-mêmes, pures de toute préconception, légères, rapides, intelligentes, délicatement en deçà d'une pensée vivante et attentive, dont il a la bonne grâce de ne pas trop vouloir tout dire.

C'est cette heureuse vitalité de l'auteur qui autorise tous les espoirs, mais aussi quelque appréhension. On sent en lui un goût évident pour « la danse des idées et des mots ». Ses héros planent un peu trop contents d'eux-mêmes, sans que jamais un sentiment de mauvaise conscience, de responsabilité, de participation profonde ne les effleure. Un mot de Swann, le missionnaire, est significatif : « Je plaignais les noirs sans les aimer ». Ce roman manque d'amour, de partage, les êtres ne s'y répondent pas, quoique se trouvant bien ensemble.

Et cependant il en est un, Anne, qui livre une insatisfaction latente : « A l'intérieur de moi, je sens une dévastation, une crue... ». A travers elle qui, malgré ses allures de statue, demeure inachevée, c'est l'auteur lui-même et son œuvre qui laissent espérer renouvellement et progrès. « Seule une prison peut être partagée, et la liberté est sans partage », dit Anne encore. Eh bien ! que l'auteur s'emprisonne, que ses créatures peinent de la peine des hommes, et alors, mais alors seulement, prendra vraiment une valeur rare cette « jubilation cruelle et méditative » qui est l'apanage de son héroïne préférée.

ANNE BLANCHARD.

●

L'AIGLE DE FER, par JEAN ORIEUX (*Flammarion*).

Le conflit psychologique France-Allemagne est exposé avec beaucoup de finesse dans ce roman dont le personnage principal, s'exprimant à la première personne, est un hobereau d'Outre-Rhin. Les qualités du héros, sa culture, ses facultés de compréhension sont impitoyablement comprimées et dénaturées par un orgueil composé de nationalisme, de racisme et de traditions aristocratiques. Dès avant 1914 et après la défaite de 1918, lui, le fils aîné s'oppose à l'institutrice française chérie de sa mère, de son frère cadet, secrètement désirée par son père. Plus tard, lors d'un long séjour en France, avec son frère (au cours de l'entre-deux guerres), il noue une aventure avec une française, professeur de littérature, la brise, l'humilie, jusqu'à ce que celle-ci ne trouve d'autre issue qu'un refuge au Carmel. Une amitié trouble et tyrannique envers son frère, un emportement vers Hitler, dont il devient un collaborateur à la Wilhelmstrasse, quelques actions purement malhonnêtes comme le dépouillement d'un commerçant israélite de Berlin, une insatisfaction permanente, une soif d'argent autant que de pouvoir, une ambition sans objet défini font de Sigmund von Uttemberg, un personnage complexe mais terriblement actuel et vivant. Son journal est écrit alors que l'Allemagne défaite, il vit au Japon sous un faux état-civil et travaille sous les ordres d'un officier américain. Sigmund est bien le fils bâtard d'Hölderlin et d'Hitler, du romantisme allemand et du cynisme nazi. Il est aussi le prototype d'une classe décomposée, pourrissante dont le rôle historique est achevé depuis près de deux siècles et qui ne survit physiquement, qu'au moyen de fausses raisons et de friponneries sans grandeur, sinon sans cruauté.

A. BLANC-DUFOUR.

LA PORTE A COTE, par LISE DEHARME (*Gallimard*).

Une féerie, doucement, insidieusement, subtilement anarchiste, voilà sur quoi s'ouvre *La Porte à Côté*. Qui dit féerie, dit miracles, attrape-nigauds, agencements sans cause et pour faire le bon poids « Alice au pays des merveilles ». Alice est ici un homme riche. Dans son château de Provence, Antoine de Chombourg est la victime consentante et satisfaite de Sybille, une sylphide qui déjà fit des siennes avec un aïeul d'Antoine, au temps de Cagliostro. Mais je ne veux pas déflorer un conte qui se lit avec plaisir et d'une traite. Au surplus, Lise Deharme est habile dans le maniement des phrases, du vocabulaire et de l'érudition. Peut-être parfois un clin d'œil trop appuyé en direction du lecteur ; mais cela n'est pas désagréable, qui nous donne l'impression — ô vanité — d'appartenir au petit clan d'initiés pour qui Lise Deharme ouvre la porte à côté.

A. B. -D.

●

L'ODEON, par ANDRÉ KÉDROS (*Edit. Hier et Aujourd'hui*).

André Kédros, dont nous avions lu un excellent roman *Le Navire en pleine ville*, nous offre maintenant un recueil de contes dans le cadre de la Grèce d'aujourd'hui, tragique et meurtrie. Les qualités littéraires de Kédros s'affirment ici. Il sait créer une atmosphère, dresser un décor et ses dialogues, bien que parfois un peu étirés, situent parfaitement les personnages. Dans *L'Odéon*, le premier conte qui donne son titre à l'ouvrage, la psychologie d'une jeune fille dont les sens s'éveillent, est très finement rendue.

J. PERRAUD.

●

TERRAIN VAGUE, par CELOU ARASCO (*Julliard, Editeur*).

Un drame à trois personnages se noue dans un séminaire. Le scénario est excellent, bien qu'axé sur une idée abstraite : le scandale utile au bien, coopérateur de la foi et de la charité. En somme, le vieux problème de Judas repris avec beaucoup d'originalité et de force. Mais y a-t-il une Rédemption possible si l'on met en équation les exigences du monde moderne et le comportement solitaire de rares individus ? Cadre sordide, pourrissant à plaisir ce que beaucoup pensent être les meilleures parmi les valeurs humaines. Mais ne pourrissent-elles pas, comme le souligne l'auteur, pour la raison qu'elles ont été trop longtemps enrobées de glace ? Le style de Célou Arasco est attachant et d'une éloquence brève.

A. B. -D.

◆

CETTE CHIENNE DE VIE, par ELLEN GLASGOW (*Plon*).

Encore une traduction, mais qui vaut la peine d'être lue. L'auteur met en scène une famille du type « Américain moyen ». Cadre : La Virginie; époque 1936-38. Il s'agit d'une série d'échecs atteignant les membres d'une même famille, échecs matériels et sentimentaux qui réagissent les uns sur les autres. La psychologie en est fine et plausible. Le déroulement des attitudes baigne dans un pessimisme tragique. L'intention de l'auteur rejoint en gros ce qui semble être l'obsession de nombreux auteurs américains de notre époque : on meurt toujours seul, les êtres sont sans pénétrabilité. Ce roman, entre tant d'autres, justifie les admirables propos de Pierre Emmanuel sur l'Amérique, publiés dans *Le Monde* des 25 et 26 octobre 1949.

A. B. -D.

•

LES DOMAINES HANTES, par TRUMAN CAPOTE (*Gallimard*).

Cette longue nouvelle poétique serait, paraît-il, aux U. S. A., le « best-seller » de l'an dernier. Faut-il voir là une réaction du lecteur américain contre le réalisme des grands romanciers bien assis ? Peut-être. Certains ont dit : *Les domaines hantés* sont *Le Grand Meaulnes* américain. Cette opinion ne m'a point convaincu. Je mets à part la question de forme puisqu'il s'agit d'une traduction, bien que le traducteur, M.-E. Coindreau, soit un des meilleurs que nous ayons. Mais ces souvenirs d'enfance, ce jeu de marionnettes dans un décor sans profondeur, ces personnages systématiquement bizarres et rendus encore plus bizarres par les réticences du récit et les sous-entendus cousus de fil blanc sentent trop l'artifice pour que se déclenche en nous le mécanisme d'une féerie insérée dans le cadre de la vie courante. Il s'agit là d'un amusement assez puéril malgré les touches de couleur d'une sexualité... trop volontairement freudienne.

A. B. -D.

•

LE CHAPELET D'AMBRE, par AHMED SEFRIOUI, avec 14 illustrations de l'auteur (*Julliard*).

En un temps où la discrétion n'est pas la principale qualité de la littérature d'imagination, les contes raffinés, savoureux, d'une mystérieuse pureté, d'Ahmed Sefrioui nous donnent accès à un monde où rêve et réalité, sans être confondus, sont quelque chose comme frère et sœur, ainsi que le souhaitait Baudelaire. Leurs personnages sont loin d'être des mandarins conventionnels dans des pavillons de porcelaine. Ils appartiennent à toutes les classes. Il y a des ulémas drapés de blanches mousselines, des cheikhs mystiques, des lettrés rêveurs, de probes artisans, des mendiants poètes, des derviches gyrovagues, des étudiants

curieux de tout, même de renoncement, des femmes ivres de paroles, des jeunes gens ivres de nostalgies.

Tout se passe à Fès, où les riches font des délices de ce monde une symphonie savamment orchestrée, où les pauvres, connaissant tous les rites, font de la vie la plus humble une manière d'œuvre d'art. La vie la plus quotidienne, charnelle, bourgeoise ou ascétique est traversée de lueurs mystiques qui infusent l'absolu dans le contingent, comme le ramadhan, renversant chaque année l'ordre coutumier, renouvelle le rythme. Pour le peuple d'Islam, comme pour Novalis, c'est la Poésie qui est le Réel absolu.

Comme beaucoup d'enfants fasis de cette époque, Ahmed Sefrioui commença par faire six ou sept ans de *msid*, ânonnant les sourates selon les méthodes les plus routinières ; mais il réussit, comme d'autres aussi, à imposer à ses parents sa volonté d'entrer à l'école franco-musulmane moderne, puis au collège musulman fondé par Lyautey. Ce qui lui procura une double culture, situation à la fois favorable et périlleuse, d'où il se tira fort bien. Peintre, miniaturiste, écrivain, il use de toutes les ressources modernes avec d'autant plus d'efficacité qu'il reste en contact avec l'essentielle Tradition. Ses héros préférés sont des humbles, pleins de vie intérieure, des pauvres qui sont riches de leur indifférence aux richesses. (En arabe « être riche » égale « n'avoir pas besoin »). Ses *foqara* (« pauvres » et « mystiques ») savent que toutes les apparences de ce monde sont les reflets des attributs de l'Etre unique. Avec un arrière-plan de çoufisme, ses récits d'un art subtil décrivent amoureusement les irisations merveilleuses du monde phénoménal sans jamais perdre le contact. Les événements essentiels seront un mot entendu par hasard, une chanson fredonnée par un inconnu, un geste significatif parce qu'il établit le courant.

Un homme au « masque d'or encadré par une barbe noire, noire et souple comme une plume d'autruche », fait laver ses pieds ensanglantés par la marche, partage un repas, donne un sabre au fourreau d'argent, qui ouvre la porte des fantasmagories. Un savant professeur mendie en battant du tambour. Un fqih mystérieux, sommé de dire ce que les pèlerins rapportent de la Mer céleste, lève les bras et laisse couler des perles. Un magicien comprend que la puissance est un leurre. Le mendiant balance l'encensoir en chantant que le parfum du bien-aimé l'a rendu malade de désir. Le chapelet d'ambre passe d'un inconnu aux yeux de feu, au jeune taleb improvisé conteur, et au petit garçon qui pleure de ne pas connaître la fin de l'histoire. Un étudiant en médecine boit à l'outre de peau d'un vieux *guerrab* qui chante un poème énigmatique ; il se sent une soif inextinguible, abandonne tout, devient guerrab lui-même et abreuve gratuitement les pauvres altérés ; on perd sa trace ; quand il aura fini de boire à toutes les sources, ses maux seront à jamais guéris.

ÉMILE DERMENGHEM.

ESSAIS ET VARIETES

PERMANENCE DE LA GRECE, recueil collectif réuni par PAUL LEMERLE et ROBERT LEVESQUE (*Editions des Cahiers du Sud*).

« Ce que je demande à la Grèce, et ce qu'elle m'accorde, c'est l'homme, et plus précisément : la confiance en l'homme ». Gabriel Audisio, un des collaborateurs de ce recueil collectif, définit en ces termes l'aspiration commune qui anime à la fois les divers auteurs de *Permanence de la Grèce* et les lecteurs susceptibles de s'intéresser actuellement à un travail de cette sorte. Il va de soi que dans les conditions présentes il nous serait, je ne dis pas impossible, mais au prix de quel remords ! de consentir aux jeux de l'esthétisme ou de l'érudition pure, il ne s'agit donc pour personne de se satisfaire d'une simple évocation de la Grèce, de ce narcissisme intellectuel dont tant d'esprits se sont bercés depuis la Renaissance jusqu'à Pierre Louys, D.-H. Lawrence et même Giraudoux. Quand bien même voudrions-nous murmurer le « *Et ego in Arcadia* » qu'il s'y mêlerait aussitôt un relent de culpabilité. Rien ne fera, certes, que ce ne soit un sentiment de nostalgie qui d'abord nous incite à redécouvrir les valeurs grecques, et ce sentiment du fait que nous l'éprouvons ne se discute pas, ce qui ne veut pas dire qu'il ne nous faille pas en changer le signe et lui conférer une valeur positive. Avoir conscience d'une frustration, et nous nous sentons frustrés de l'héritage grec, implique le désir d'y remédier, d'où une faim qui n'est pas uniquement intellectuelle, mais la plus concrète des faims, et c'est précisément là qu'est le « miracle grec » pour nous, dans sa vertu exaltante, dans une leçon qui n'est pas lettre morte mais aiguillon. Aux époques de complaisance, et encore une fois je ne les méprise pas, bien plus, je souhaite que les hommes puissent en revivre de semblables, je dis seulement qu'il faut tout faire pour cela, on s'extasiait sur les chefs-d'œuvre plastiques ou sur la sagesse de la Grèce classique, on ignorait où on ne voulait pas voir le long effort qui avait préparé tant de perfection. Nous savons trop aujourd'hui qu'il n'y a pas de « miracle grec », mais un merveilleux moment d'équilibre et que l'on ne saurait isoler ce moment de tout ce qui l'a précédé et de tout ce qui l'a suivi.

C'est le mérite précisément de *Permanence de la Grèce*, d'être composé de façon telle qu'il illustre implicitement la seule attitude qui puisse être désormais la nôtre à l'égard d'un passé prestigieux : Entre les actes de foi de Jean Ballard ou de Gabriel Audisio qui ouvrent le recueil et *L'exil d'Hélène*, magnifique cri de désir angoissé que pousse Albert Camus, s'insèrent fort justement les études des hellénistes, des historiens, les témoignages des poètes qui tous, attestent précisément cette vérité, à savoir que s'il y a pas eu un « miracle grec », il a été âprement et obscurément préparé, et que si nous pouvons aujour-

d'hui encore en dégager ce qu'il est convenu d'appeler des « constantes », celles-ci, bien loin d'être des étoiles fixes, d'appartenir au domaine immuable des idées, n'ont été préservées qu'au prix de mutations séculaires, qu'elles se sont adaptées à des conditions historiques ou économiques fort diverses. L'intérêt de *Permanence de la Grèce* réside dans le fait qu'un tiers à peine du recueil est consacré à la Grèce du Ve siècle ou aux périodes qui la préparèrent. (Nous n'avons après tout qu'à méditer les textes ou les œuvres, et il est assez vain de commenter un trésor), tandis que les études d'André Aymard sur le Monde Hellénistique et surtout de Paul Lemerle sur Byzance, cette grande méconnue, nous restituent des perspectives historiques à quoi nous n'étions pas accoutumés. Si soucieux que je sois de rendre hommage aux travaux de Fernand Chapouthier, *A l'Ecole de l'Archaïsme,* ou de Jean Humbert, *La langue grecque, instrument de pensée,* qui ont le mérite incontestable de mettre en valeur ce qui entre d'effort là où l'on a longtemps voulu voir une sorte de phénomène de la Grâce, si j'apprécie comme il convient l'étude de Brice Parain sur le *Parménide* de Platon, *Le Logos et le problème du langage* (Ah ! comme j'aimerais voir un de nos héllénisants, au courant des choses d'avant-garde, Parain ou Caillois, confronter certains aspects de l'esthétique surréaliste, je ne dis pas même avec Plotin, mais surtout avec Aristote et Longin, dont on a fait les maîtres du Classicisme) ; si *le fait religieux dans la Grèce ancienne,* de Festugière, *Les grands Amphictyons,* de Georges Daux, ou *L'originalité de l'art grec classique* revêtent un caractère permanent d'actualité, il n'en reste pas moins que les pages les plus passionnantes de l'ouvrage sont celles de Paul Lemerle, sur *Bysance dans l'histoire et la civilisation* et d'Albert-Marie Schmidt, *Ingratitude des humanistes envers Byzance.* Nous savons désormais que la prétendue décadence byzantine ne fût qu'une longue lutte et que Byzance a moins succombé aux assauts venus d'Asie qu'aux intrigues de la ploutocratie vénitienne. C'est en somme l'Occident qui est responsable de la décomposition de la Chrétienté et s'il a pu en pallier jusqu'à nos jours les effets, c'est grâce à l'héritage grec que lui légua Byzance. Les textes liturgiques byzantins, des fragments des tragédies de Chortazis ou de Cornaros, qui nous révèlent littéralement la Renaissance Crétoise du XVIIe siècle, et surtout les chansons populaires du temps de la Résistance aux Turcs ou de la Guerre d'Indépendance, ont été recueillis et commentés par Robert Levesque à qui l'on doit également la présentation de la plupart des grandes œuvres grecques contemporaines. C'est que la Grèce est autre chose qu'une « patrie mentale », la façon dont elle est redevenue il y a un siècle, une patrie concrète, une « cité terrestre », pour parler comme Péguy, et cela dans des conditions telles que la conscience européenne s'en trouva bouleversée et surtout exaltée, l'espèce de fatalité qui veut que la Grèce soit à toutes les époques l'enjeu des idéologies qui se disputent le monde (et qui, toutes, pour mieux la déchirer, se réclament également d'elle) le fait, en somme, que ce pays soit si souvent un témoin et par là même un martyr, tout cela confère, ou plutôt devrait conférer à cette nation une place de choix qu'on ne lui reconnaît pas toujours.

« On ne peut pas à la fois être et avoir été », certes, toute l'histoire de la Grèce moderne dément ce cynique dicton populaire, mais si, dans l'ordre des événements, sur le plan de la

politique pure, il est évident que les Grecs n'ont pas démérité de leurs aïeux, il est permis de se demander s'il en va de même sur le plan des choses de l'esprit. Pour n'importe quel peuple riche d'un prestigieux passé « la hantise des ancêtres » peut tourner à la psychose, délire de la persécution ou mégalomanie, nous en avons eu un exemple récent avec le Fascisme italien, il semble qu'un scepticisme inné ait toujours préservé les Grecs d'aussi néfastes illusions, et d'ailleurs ils ont eu et ont toujours trop à faire pour défendre leur droit à l'existence, ils poursuivent si bien un combat séculaire qu'ils n'ont pas à « singer » les sages ou les héros de l'antiquité puisqu'ils doivent assumer, non par idéalisme, mais par nécessité vitale, les mêmes attitudes.

L'héroïsme, on le voit bien de Solomos à Sikélianos, est le thème essentiel du lyrisme grec, et même quand on lit des Alexandrins modernes comme Kavafis, on mesure encore tout ce qu'il entre d'héroïsme dans le simple souci de défendre la douceur de vivre. A lire ces poètes grecs dont l'imagerie est naturellement si proche de celle qu'il aimait, on mesure l'abîme qui existe entre leurs chants instinctifs et les grands élans lyriques d'un Holderlin par exemple, où le mythe tourne à la mystification. Dire que les jeunes Nazis qui, un jour de malheur, firent flotter la croix gammée sur l'Acropole, étaient vraisemblablement persuadés d'être les héritiers des Grecs ! Que l'on ne m'accuse pas de m'écarter de mon propos, si j'évoque cet exemple précis, c'est parce que je me méfie de toute adhésion purement sentimentale à des valeurs qui ne sont l'honneur de l'homme que s'il les réinvente tous les jours. La « Permanence de la Grèce » n'est en ce sens ni le fait des érudits, des historiens, encore moins des esthètes, mais bien au contraire, de tous ceux, fussent-ils illetrés, qui préparent par leur action l'avènement d'un ordre humain, c'est-à-dire apollonien.

L.-G. GROS.

●

ANDRE BRETON, par Claude Mauriac (*Editions de Flore*).

Il n'est pas besoin d'arriver à la postface de ce livre pour savoir que Claude Mauriac n'aime pas Breton. Certes, en le critiquant, en le discutant, il le considère, il l'estime même. Il lui arrive de l'admirer. Mais il ne l'aime pas. Le livre de Julien Gracq sur Breton était un livre d'amour, celui-ci non. Au moins, il devrait alors présenter l'avantage de juger Breton sans passion, la tête froide. Sans aveuglement, dans un sens ou un autre. Ce n'est pas le cas. Pour juger sans aveuglement, il faut voir juste. Quelle est la mesure dont se sert Mauriac ? Il s'explique volontiers sur sa méthode, qu'il appelle « critique de dialogue ». Elle consiste essentiellement à découper des citations de l'auteur envisagé, à les grouper sous de grandes idées générales, et à poursuivre, d'une citation à une autre, une démonstration. Il faut bien dire que cette méthode appelle les plus grandes réserves. Rien de plus irritant que ce jeu de puzzle où les textes sont cités, par fragments plus ou moins longs,

sans respecter leur chronologie ni le sens et la valeur générale de l'œuvre dont ils sont extraits. Avec cette méthode on est loin de se sentir en sûreté. Sa valeur est fondée sur les besoins de la démonstration. A-t-on besoin de prouver outre — et quelquefois contre — la pensée de l'auteur ? Comme il est facile de trouver un fragment, une parenthèse détachée du contexte, une phrase tronquée... Le souci démonstratif risque de l'emporter sur l'absolue bonne foi. En ce sens, le livre de Mauriac est sournois, peut-être perfide, en tous cas déloyal. Quant à la démonstration, on en est, à la dernière page, à se demander ce qu'il a exactement voulu démontrer. Dire du bien de Breton en en disant du mal. Cela fait irrésistiblement penser à ces conversations mondaines où, dans un salon, ces dames parlent de celle qui n'a pas pu venir, et en disent du bien... Un livre pas sympathique. Reconnaissons-lui immédiatement une qualité. C'est le besoin qu'il éprouve de témoigner de « l'importance de Breton en tant qu'écrivain ». Et cela répond à la question : s'il n'aime pas Breton, quelle nécessité pour Mauriac de faire un livre sur lui ? C'est que, justement, Mauriac sent que « le monde est dans l'attente du mythe nouveau — ou renouvelé — qui le sauvera » et que « parmi les prophètes de cette résurrection du sacré, « marche, au premier rang, André Breton ». Ainsi, la nécessité de ce livre, c'est l'importance de Breton dans la pensée contemporaine, importance qui s'impose à Mauriac — et nous nous en réjouissons — mais ce sont aussi des vues plus louches, dont nous devons nous méfier.

Il est significatif que Mauriac attaque son dialogue par la Révolution. Certes, lorsqu'il dit que l'idée de révolte est essentielle au mouvement surréaliste, il a raison. Mais il nous déclare tout de suite que, pour lui, Breton « avait heureusement autre chose à nous apporter que cet esprit banalement insurgé ». Où va-t-il en venir ? D'accord, que Breton ne pouvait qu'étouffer dans le dogmatisme communiste, et que pour lui, la fin ne puisse jamais justifier les moyens. Mais si Mauriac s'empresse de relever avec complaisance que la résolution surréaliste de la contradiction pensée-action s'est faite par la renonciation à la politique au profit de la morale et, dans l'action, de l'utopie, c'est que sa méthode a des mesures soigneusement passées à l'étalon de la bourgeoisie. C'est en bourgeois qu'il dialogue sur la révolution. Que Breton réserve son adhésion « à un parti qui ne s'enferme pas dans le dilemme inefficacité ou compromission », M. Mauriac sourit, M. Mauriac se frotte les mains, car il sait que ce parti là sera long à trouver. Pas de danger, pas de danger immédiat en tous cas, et rassuré par l'innocuité du surréalisme sur ce plan, il renvoie les surréalistes à la contemplation, c'est-à-dire à la psychologie, à la morale et à la mythologie. Mais que Mauriac prenne garde : le combat moral de Breton, qui reprend toutes les bases une à une, et qui ne se lasse pas des tâches les plus gigantesques, réserve plus de surprises qu'il n'en attend. C'est avec plus de gravité qu'il y devrait réfléchir.

Or, le voilà qui insiste sur le côté religieux du surréalisme, sur la rigueur ascétique que Breton exigea toujours de ses disciples, sur ses anathèmes, sur ses interdictions; Breton est un mystique, Breton défend le bien, car il a une conception du bien, quelles que soient ses déclarations. Bref, la religion est

« une tentation dont il essaye en vain de se défendre ». A peu ne faut que, comme Rimbaud, Breton ne soit doté en Mauriac d'un nouveau Claudel. On a, au long de ces pages, une brillante démonstration de la mauvaise foi de la méthode. Rien ne l'arrête, et même les textes les plus contraires de Breton. Il semble même (voir une certaine parenthèse sur l'ésotérisme chrétien) que Mauriac trouve quelque espoir dans l'occultisme de Breton... Mais non. Tant pis, dit-il, « il est à craindre que le désir du surnaturel n'égare plus encore André Breton... Ce n'est pas sans inquiétude que nous le voyons accueillir avec une foi toujours moins exigeante les divagations des antiques superstitions sur lesquelles il brode à plaisir ». Nous voilà fixés : Breton n'est pas le curé d'Ars.

Dans un autre chapitre, Mauriac, au centre de la pensée surréaliste, étudie son effort de réduction des vieilles antinomies rêve-réalité, raison-folie, perception mentale et perception physique, communicable et incommunicable, le tout à la recherche de « cette faculté unique, originelle, dont l'enfant et le primitif gardent trace « selon Breton. Les « vases communicants » sont l'image de l'absence de barrière infranchissable entre le réel et le surréel. Le surréalisme est une entreprise de connaissance, et la révision des modes de connaissance s'obtiendra par la mise à jour systématique de l'inconscient. Ici, Mauriac fait des réserves. Pour lui, la nature même de l'irrationnel rend son exploitation difficile, et il a peur, sans moyen de contrôle, des fraudes, ou seulement des erreurs. Il voudrait que le poète ne crée pas, mais découvre simplement, grâce à l'irrationnel, certains aspects du réel, difficiles à découvrir avec les moyens ordinaires de la raison. Et encore, n'est-il pas d'accord sur les moyens. Il reproche au surréalisme « l'illumination systématique » des lieux cachés. Il redoute les moyens vertigineux. « Eclairer soit, mais pas à n'importe quel prix, n'importe où et n'importe comment ». Et de faire grief à Breton de rechercher de parti-pris l'insolite, voire de donner un coup de pouce pour créer le merveilleux, d'aimer exagérément la prophétie et de justifier le merveilleux par des explications et des démonstrations de la plus haute fantaisie, dénaturant les faits comme un « vulgaire paranoïaque » Je crois qu'il y a plus là que de ne pas aimer son auteur. On croirait lire Sainte-Beuve. Mais, que diable, pourquoi s'occuper de surréalisme lorsqu'on a une optique pareille ?

Tout au plus, Mauriac se rend-il compte de la gravité de l'amour chez André Breton et de la ferveur extraordinaire qu'il a su lui rendre. Pourtant, il estime que le surréalisme n'a pas apporté au problème les éclaircissements qu'on était en droit d'espérer de lui. Quant à nous, nous affirmons avec Nadeau qu' « on ne peut aimer après Breton et Eluard comme on aimait avant eux ». Mais déjà Claude Mauriac en est à sa postface. Là encore nous sommes déçus, car elle ne nous apprendra toujours pas ce qu'il pense exactement de Breton. Mais comme au passage, en même temps qu'il relève que Breton est un prosateur, ce qui est vrai, il affirme que Breton écrit mal, on se demande sérieusement ce qu'il écrirait, sur ce point, de Chateaubriand, par exemple. Il est vrai que Chateaubriand n'a pas besoin de lui. Breton non plus, du reste. Mais faut-il que sa pensée, que les valeurs qu'il défend, que son importance d'écrivain soient grandes pour que M. Mauriac se soit jeté à l'eau pour trois

cent cinquante-huit pages, dans une eau dont en définitive on voudrait bien connaître le fond ?

Cet ouvrage vient de recevoir le prix Sainte-Beuve.

PIERRE GUERRE.

ARTS ET LETTRES : Numéro spécial sur Jules Verne (*Presses Littéraires de France*).

Il y a des idées dans l'air d'une époque, même dans l'air d'une année. Nous avions l'intention, il y a quelques mois, de consacrer un numéro des *Cahiers du Sud* à Jules Verne. D'autres réalisations primèrent ce projet. Le temps passa. Et voici que la revue *Arts et Lettres* consacre un numéro spécial à Jules Verne, que les manuels de littérature ignorent, mais dont le génie est certain. Je viens de lire ce numéro, et je m'empresse de dire que nous n'avons rien à regretter aux *Cahiers* tant l'ensemble réuni par *Arts et Lettres* est remarquable et passionnant à l'esprit. Il est impossible de faire mieux, et de cette lecture, on sort avec un tel enthousiasme, qu'on est « vernisé » pour plusieurs mois. Avez-vous relu Verne, car tout le monde l'a lu ? Mais lisez d'abord le numéro d'*Arts et Lettres*. Michel Butor souligne la fascination que peuvent exercer aujourd'hui certaines pages de Jules Verne sur nous qui connaissons Lautréamont, et les surréalistes, et Michaux, et Max Ernst, qui puisa une partie de son inspiration chez les illustrateurs d'Hetzel. Jules Verne, pour lui, révèle et juge le rêve que portait avec elle la science de la fin du XIXe siècle. Selon Michel Butor, Jules Verne, à travers tous ses livres est à la recherche, comme André Breton, du « point central » — pôle ou centre de la terre — où se réduisent les vieilles antinomies et les éléments contradictoires.

Partant des *Aventures du Capitaine Hatteras*, sa pensée atteint son point culminant, son chant de confiance, de gloire et de joie pour l'homme et pour la providence, dans l'*Ile Mystérieuse ;* elle finira, par une évolution parfaitement analysée, dans le pessimisme et la méfiance envers la science de l'*Eternel Adam*. Une assez longue étude de Jacques Boudet situe Jules Verne dans le XIXe siècle, allant à contre-courant des opinions admises et admirées, frère d'esprit d'un Baudelaire ou d'un Edgar Poë, pourvu d'une fondamentale liberté de pensée qui « va lui permettre de jeter sur son temps un regard étonnamment neuf et dépouillé » : ses réserves formelles sur le progrès capitaliste et sur le tourbillon du monde des affaires, son alarmisme envers le machinisme et l'univers concentrationnaire qu'il annonce. Au monde de l'argent et de la machine, Jules Verne oppose le monde de l'invention et le monde des voyages, c'est-à-dire le monde de la poésie et de la liberté. Cette merveilleuse « altitude au-dessus des opinions et des idées toutes faites de son temps » lui permet « ces intuitions prophétiques, ces visions anticipatrices, éternels sujets d'étonnement et d'admiration pour les lecteurs des *Voyages Extraordinaires* ». Et, comme Raymond Schwab a raison de protester contre la distinction faite dans les classes entre les textes expliqués, d'Homère à Victor Hugo, et les lectures, considérées honteuses, la littérature périssable, offerte par les parents,

où l'on persiste à ranger Jules Verne. « Il me semble que c'est un sacrilège de prononcer ce nom autrement qu'à genoux », écrivait Raymond Roussel dans une lettre inédite que publie *Arts et Lettres,* c'est Lui, et de beaucoup, le plus grand génie littéraire de tous les siècles ».

Michel Carrouges, dont j'apprécie toujours la valeur critique, étudie les mythes verniens et leur interprétation. Mythe de l'île, mythe de l'explosion finale. L'épopée des héros de Jules Verne, toujours à la recherche d'un « secret central, soit à l'intérieur du microcosme insulaire, soit dans un engin mobile à travers le macrocosme de l'univers ». Michel Carrouges suit cette « trajectoire du héros » : d'abord l'existence d'un cryptogramme, qui signale le secret et en révèlera le contenu, lorsqu'il aura été déchiffré, mis à jour, à travers les événements, par le héros ; le « coup initial » par lequel le héros est jeté dans le mystère ; la traversée du « champ des trésors » du monde secret « au centre duquel brille une fascinante et dangereuse lumière » ; enfin, tous les obstacles abattus, le « coup terminal » par lequel le héros sort du monde forcé par lui, souvent par un cataclysme ou par l'écroulement tout entier de cet univers mythique. Michel Carrouges dégage alors la signification de cet ensemble de mythes : thème de la mère et de la naissance, thème de la maison familiale et de la quête du père. « Le fils-héros parvient à percer les secrets de l'île et de son maître, c'est-à-dire de la mère et du père, mais la puissance mythique des parents s'écroule à l'instant même où ce secret est percé complètement à jour ». Thème de la science dont les conquêtes, aux mains de despotes et de hors-la-loi, de surhommes maléfiques, aboutissent à la domination de la matière sur l'esprit et sur la liberté, « ravalent l'humanité à une condition sous-humaine ».

Voilà souligné le génie de Jules Verne, sa clairvoyance et son pessimisme à une époque où tout le monde était aveuglé par le progrès et par le bonheur final où l'on croyait aller la science ; aujourd'hui, les alarmes qu'elle nous donne, notre inquiétude à son endroit, nous révèlent l'injustice commise envers Jules Verne et la place qu'on lui doit en littérature. Nous sommes loin des livres d'étrennes pour enfants sages. Il n'est pas jusqu'aux significations hermétiques de son œuvre, analysées par Michel Carrouges, qui ne nous montre l'actualité de son message, voisin du surréalisme. « Les plus hautes perspectives de l'ésotérisme se reflètent dans le génial miroir des *Voyages Extraordinaires* ». D'autres études encore vous passionneront dans le numéro d'*Arts et Lettres* : « Jules Verne est-il encore un prophète ? », par Pierre Devaux, et le « baroquisme de Jules Verne », par Louis-Paul Guigues. Je regrette que l'article de Georges Borgeaud sur « les illustrateurs de Jules Verne » ne soit pas plus complet et plus méthodique, car ils ont créé un monde de rêves et de poésie inoubliable. Peut-on lire Jules Verne ailleurs que dans la Collection Hetzel, je veux dire l'authentique et non les retirages postérieurs où les planches gravées sont écrasées et lourdes ? On les trouve, ces authentiques Hetzel, perdus sur les rayons des bouquinistes... Après avoir lu le numéro d'*Arts et Lettres,* ce sont ceux-là que vous voudrez relire, pour placer Jules Verne dans votre bibliothèque, pas très loin de Balzac, d'E. Poë, de Lautréamont.

PIERRE GUERRE.

L'HERITAGE INDO-EUROPEEN A ROME, par Georges Dumézil (*Editions Gallimard*, 1949).

Synthèse des travaux que poursuit depuis plus de vingt ans M. Dumézil, apportant sur de nombreux points des précisions nouvelles et d'autres fois des aménagements nécessaires, ce livre devrait clôre l'ère de la discussion autour des idées essentielles émises par ce savant mythologue. On ne saurait en apporter un résumé à quelque degré exact en vingt lignes. Disons, avec l'imprécision et à la fois la trop grande précision des formules lapidaires à l'occasion d'un sujet protéiforme, que M. Dumézil achève ici de dégager dans les sociétés indo-européennes protohistoriques une organisation sociale type, fort originale et laissant entrevoir ce qu'a dû être la société des Indo-Européens « communs » d'avant la dispersion de notre race sur le vieux continent : une aristocratie divisée (ainsi conclut maintenant le mythologue qui réforme sur ce point capital ses hypothèses de travail) en trois groupes ou tribus (les célèbres « tribus » de la Rome romuléenne) ayant chacun une orientation fonctionnelle déterminée, une spécialité ; le premier, le culte ; le second, la guerre et l'administration royale ; le troisième, l'économie. Chacun d'eux a le dépôt séculaire des secrets et des formules magiques qui, en ces temps reculés garantissaient seuls l'efficacité du rite, la victoire des armes ou la fécondité de la terre. Alors que précédemment l'auteur avait divisé toute la nation en ces trois spécialités, en trois « classes fonctionnelles », il admet aujourd'hui que chacun de ces tiers d'aristocratie se subdivisait en dix groupes dans lesquels se répartissaient les masses populaires, exécutants à la vérité indifférenciés de ces chefs de file suivant les besoins momentanés de la nation, passant d'un cadre à l'autre au fur et à mesure des circonstances sociales : fête, guerre ou travaux agricoles, non sans que, croirais-je, les aptitudes et peut-être les initiations particulières jouassent dans ces distributions.

Ces conclusions, pour une part nouvelles, achèvent de donner la clef exhaustivement d'un nombre élevé de mythes sociaux du monde romain comme aussi du monde indo-européen tout entier ; par delà l'orientation spirituelle de chaque groupe ethnique qui s'était plus tôt ou plus tard détaché de l'arbre initial : ce qui devait être « annales » historicisantes chez le Romain de l'époque classique, était devenu rituel et philosophie dans l'Inde védique et légende héroïque chez les Celtes d'Irlande. Cette découverte d'une idiosyncrasie particulière à chaque branche, qui fut le point de départ de toute l'œuvre dumézilienne, permettra sans doute de reconstituer toute la mythologie indo-européenne.

PAUL ARNOLD.

RELATION ECRITE SUR PORT-ROYAL, par la mère ANGÉLIQUE ARNAUD (*Grasset*).

Dans la collection des « Cahiers Verts », d'une présentation générale qui vaut d'être spécialement signalée parmi les livres si médiocres, si mal imprimés et d'un si mauvais papier que nous offre l'édition française, M. Louis Cognet publie la « Relation » de la mère Arnaud, dont l'original est perdu, mais dont subsiste une copie faite au XVIIIe siècle par Mlle de Théméricourt. Sans doute, ce texte, éclairé par une substantielle introduction et par des notes, constitue un remarquable document sur les origines de Port-Royal. Mais le texte est littérairement très beau, écrit dans un style rude et archaïque, quelquefois gauche, toujours savoureux.

P. G.

●

ESSAI SUR LA BOETIE, par CLAUDE PAULUS, Collection Lebègue (*Office de Publicité,* Bruxelles, 1949).

Plus de deux cents ans avant la Révolution Française, l'ami fidèle de Montaigne proclama dans son « Discours de la Servitude volontaire » dit aussi le *Contr'un,* l'un des principes essentiels des sociétés modernes et démocratiques : la condamnation de la tyrannie d'un homme soumettant la nation entière à son bon plaisir, et la nécessité pour les foules de *vouloir* la liberté. Au moment même où l'absolutisme s'instaurait en France, La Boëtie eut le courage de dire que cette liberté était « un bien si grand et si plaisant qu'elle perdue, tous les maux viennent à la file », et qu'elle n'était que l'art de se gouverner selon la raison et la morale sans aucune contrainte extérieure. On ne lit plus guère ce discours qui fut peut-être le premier acte de la libération de l'homme, la première proclamation des droits de l'homme inspirée par l'exemple antique et la générosité d'un homme de vingt ans à peine (car M. Paulus établit avec quasi-certitude que le « discours » remonte aux environs de 1549). avec une rhétorique peut-être un peu théorique, mais dont des faits récents montrent combien peu les conclusions en sont erronées, La Boëtie annonça la stérilité intellectuelle d'une nation réduite à l'esclavage, soit par l'habitude du despotisme, soit par veulerie ou par vénalité ; et il prévoit ce qu'outre-Rhin produisit le régime nazi : l'exploitation par l'hégémon d'une sorte d'élan mystique collectif.

Il était bon que ces idées dont la forme peut rebuter le lecteur moderne, fussent clairement analysées et classées à la lumière de l'expérience moderne et par delà l'érudition proprement littéraire qui s'était depuis près d'un siècle emparée de ce texte. Il était bon de rappeler que les hommes de 1789 ont reconnu en La Boëtie le père de leurs idées ; non qu'il eût prêché la violence, puisque ce précurseur de Gandhi préconisa pour s'opposer au tyran, le refus d'obéissance, l'inertie et la lucidité des foules ; non qu'il eût exalté la république qui ne se concevait

pas alors, mais une égalité absolue, sans privilèges ni classes, le devoir d'entr'aide et d'amitié devant rendre l'autorité inutile.

On s'étonne, certes, de l'aventure spirituelle de cet homme qui, moins de quinze ans plus tard, jeté dans l'action, au moment des guerres de religions, témoin des violences des adversaires, rédigera un « mémoire » où, préconisant une réforme morale de l'Eglise romaine, il réclame le châtiment des protestants « insolents ». Mais M. Paulus a beau jeu de montrer que l'expérience humaine et les nécessités pratiques contraignent souvent le penseur à réviser une opinion qui ne se défend aisément que sur le papier.

PAUL ARNOLD.

●

THEOGNIS DE MEGARE, étude sur le recueil élégique attribué à ce poète, par JEAN CARRIÈRE (*Bordas, éditeur*).

S'il est vrai qu'il faut, avec M. Emile Mireaux (*Les Poèmes Homériques*), que pour des raisons de mythologie comparée j'aurais tendance à suivre, abaisser jusqu'en plein milieu du VIIIe siècle avant J.-C., la rédaction de l'Iliade, s'il est vrai, comme l'a pensé Mazon, que l'œuvre d'Hésiode ne remonte guère qu'au dernier tiers du VIIe, les élégies de Théognis de Mégare deviennent un des monuments les plus anciens de la poésie grecque. D'autant plus ancien que M. Carrière a de bonnes raisons de situer l'événement le plus considérable et le plus tardif de la vie de ce poète, l'insurrection qui le chassa de Mégare, autour de l'année 575, ce qui ferait remonter la naissance de Théognis en plein VIe siècle.

Cette question de date réglée, il faut signaler l'importance de l'apport du critique qui, pour la première fois, fait le départ exact entre le nombre énorme d'apocryphes et l'œuvre assez fragmentaire qu'il convient de restituer au vieux poète. Celui-ci nous apparaît dans toute la pureté orgueilleuse, intransigeante de l'aristocratie grecque d'avant les révolutions locales, gardien de hautes traditions, méprisant pour la foule et les nouveaux riches, moraliste un peu froid, d'un lyrisme contenu, enchaîné, qui ne se libère qu'en de rares instants lorsque la spoliation dont il fut la victime fouette sa haine et son espoir de vengeance. Mais dans ces instants-là du moins, nous retrouvons toute la violence géniale qu'Eschyle mettra un siècle plus tard dans la bouche de Prométhée. « Car enfin, tel est mon sort ; je ne vois pas venir le châtiment de ceux qui m'ont dépossédé ; pauvre chien que je suis, les eaux tumultueuses m'ont délesté de tout dans la traversée du torrent. Puissé-je boire leur sang noir ! puisse sur moi veiller un bon génie, qui m'exauce selon mes vœux ! ». On songe aux imprécations que Shakespeare prête à Timon l'Athénien dépouillé et exilé.

PAUL ARNOLD.

●

LE TAROT DE MARSEILLE, par Paul Marteau (*Arts et Métiers Graphiques*), 1949.

Grand maître cartier de France, M. Paul Marteau nous livre une clef rationnelle d'un des plus anciens et des plus puissants instruments des sciences occultes. On sait que dans sa véritable tradition, le jeu de Tarot — particulièrement le Tarot de Marseille dont l'édition de 1761 reproduisant sans doute des figures traditionnelles, sert de base à la présente étude — n'est pas un jeu de hasard mais un mode de connaissance du destin particulier ou collectif de l'homme dans le cosmos. Certains de ses arcanes majeurs sont célèbres. Qui n'a entendu parler d'Arcane 17 « l'Étoile » de l'Esprit ? Qui ne sait que Nerval était en conjonction avec Arcane 13 « la Mort » — résurrection ?

Chacune des 78 « lames » qui composent le Tarot de Marseille est ici minutieusement décrite ; chacun de ses éléments (ligne, figure, objets, couleurs, orientations) nous est expliqué selon les interprétations traditionnelles. Et il faut savoir gré à M. Marteau d'avoir complété avec beaucoup de prudence la tradition souvent incomplète ou obscure. Eclairés par la reproduction en couleur de la lame considérée, ces examens nous expliquent successivement le symbolisme du nombre qui s'y trouve inscrit suivant la tradition ésotérique, le sens général, les particularités analogiques, le sens concret et les significations utilitaires dans les trois plans : mental, animique et physique. Un précis des principes du tirage achève ces études. On ne pourrait souhaiter un manuel de maniement plus complet et plus clair.

Nous sommes soudain de plain pied avec un monde dangereux et envoûtant qui, selon une tradition solide, permet de révéler cruellement le destin du consultant, moins sur le plan de ses préoccupations immédiates, qui ne sont cependant pas négligées, que sur le plan de l'évolution de l'âme dans le cosmos, le résultat du Combat avec l'Ange que nous soutenons peut-être à notre insu. Quelles que soient les contestations que soulève pour nos esprits positifs le recours à cet antique procédé d'introspection et de divination, Jean Paulhan, qui introduit le volume a bien raison de rappeler qu'il « existe des faits occultes. Et le moins qu'il en faille dire est que ces faits ne se laissent pas dominer, ni tout à fait connaître ».

PAUL ARNOLD.

LA PART DU FEU, par Maurice Blanchot (*Gallimard*).

Maurice Blanchot est, sans doute, le plus intelligent, le plus subtil des observateurs de la réalité littéraire d'aujourd'hui. Chez lui, la critique, quittant bien vite le banal compte rendu ou l'analyse parcimonieuse, se hausse toujours à des vues personnelles qui sont parfois discutables, mais auxquelles on ne saurait refuser ni l'originalité, ni la profondeur, voire une certaine grandeur. Tout en respectant l'intégrité des ouvrages ou des auteurs dont il parle, Blanchot en prend prétexte pour dévelop-

per des considérations qui dépassent bien souvent le cadre de la littérature pour atteindre aux problèmes essentiels de la condition humaine.

La *Part du Feu* rassemble vingt et une études, publiées ces dernières années dans des revues comme *l'Arche* ou *Critique*, et consacrées à des écrivains aussi différents que Kafka, Hölderlin, Char, Leiris, Nietzsche, Pascal, Valéry, Sartre, Baudelaire ou Malraux. C'est donc, en quelque sorte, une histoire fragmentaire de la littérature moderne, envisagée dans ses réalisations et dans ses sources. Blanchot s'y meut à l'aise, en homme qui comprend ce qu'il lit, mais qui sait aussi ce qu'il pense. Et c'est un résumé de ses vues sur la littérature qu'il nous offre, à la fin de l'ouvrage, dans le long essai intitulé : *La littérature et le droit à la mort,* où il met, notamment en lumière, la contradiction qui existe entre la réalité matérielle de la littérature-objet et l'irréalité de ce qu'elle propose.

Pas plus que dans ses romans, Blanchot ne parvient ici à se délivrer de l'angoisse de vivre qui fait l'essentiel même de sa pensée et de son univers, et qui le maintient si proche de Kafka. On a l'impression que la découverte de Kafka a été le grand événement de sa vie intellectuelle. En ce sens, la lecture de ses essais ne va pas sans malaise. C'est un climat un peu étouffant, où l'intelligence a pris si résolument le pas sur la vie sensible que le lecteur en arrive à douter de sa propre réalité. Un livre à lire sur la défensive.

LUC DECAUNES.

●

JACQUES VILLON OU L'ART GLORIEUX, par PAUL ÉLUARD et RENÉ JEAN (*Louis Carré*).

« *Mon naturel,* écrivait un jour Poussin, *me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confusion qui m'est aussi contraire comme est la lumière des obscures ténèbres* ».

Cet aveu fondamental, échappé au plus grand peintre du XVII[e] siècle, Jacques Villon pourrait le faire sien, lui qui n'a jamais nourri d'ambition plus haute que d'incarner dans chacune de ses œuvres, conscience claire et équilibre concerté. Pour lui, l'œuvre d'art n'est pas une entreprise de hasard, mais l'aboutissement de recherches lucides. Par ses efforts patiemment poursuivis pour triompher de la diversité de l'univers et de l'instabilité de l'homme, Villon s'inscrit dans cette tradition *diurne* de la peinture, soucieuse de se tenir à l'écart des ténèbres perturbatrices et des cauchemars dissolvants et à laquelle nous devons ces œuvres rayonnantes qui réalisent ce que René-Jean nomme « les noces royales de l'abstraction et de la sensibilité ».

Une naturelle modestie, une scrupuleuse honnêteté d'artisan à l'ancienne mode, une méfiance souriante à l'égard des snobismes de tous les derniers bateaux ont tenu Jacques Villon à l'écart de la grande foire artistique où sombrent tant de peintres de talent. De là, sans doute, cette gloire plus secrète qui fut la sienne, une certaine méconnaissance aussi de la part du

grand public. Mais le temps travaille toujours pour les maîtres. Voici que Jacques Villon nous apparaît aujourd'hui avec sa vraie stature, transfigurée par le rayonnement d'une œuvre patiemment *construite,* où l'audace et la fidélité s'unissent avec bonheur pour imposer une vision vraiment nouvelle.

Les planches figurant dans le très bel album édité par Carré, permettront à ceux qui connaissent mal ce très grand peintre, de saisir l'authenticité et l'originalité d'une inspiration qui a traversé et s'est nourrie de toutes les révolutions modernes, sans jamais renoncer aux exigences de la conscience artistique la plus pure. Il suffit d'examiner les magnifiques reproductions des *Grands Fonds,* des *Trois Ordres,* des *Oliviers,* du *Grain ne meurt,* pour saisir à quel point l'art de Villon répond à la définition qu'il en donnait un jour lui-même : *un cubisme impressionniste.* Chez lui, en effet, le goût des formes rigoureuses, des structures bien assises s'allie à la passion de la lumière. Mais loin de tendre à la destruction des objets ou des visages, comme chez les impressionnistes, l'exaltation de la lumière ne fait ici que préciser l'ordre intime des formes. Ces prismes radieux qui, disait Vinci, emplissent l'espace, Villon les utilise pour dévoiler l'ossature du monde. Comme Poussin, comme Corot, comme Seurat, comme Van Gogh, il a compris que le tableau doit s'inspirer moins des apparences que du *rythme* du paysage. Ainsi voyons-nous les couleurs s'organiser selon l'esprit, et non selon la lettre des grandes lois naturelles. C'est à partir de cette *fidélité* que l'œuvre d'art peut prétendre concurrencer victorieusement la nature.

L'étude de René-Jean met en lumière avec beaucoup de finesse, les caractères profonds de l'art de Villon et la place de son œuvre dans l'école française. Je lui reprocherai seulement un style un peu ampoulé, parfois obscur, et qui risque de dérouter un lecteur peu averti du sujet.

Un ensemble de citations sur la peinture, choisies par Paul Eluard, complète ce beau livre qui mérite de figurer dans toutes les bibliothèques d'art. Un clair poème d'Eluard nous introduit dans l'univers du peintre :

Terre et pierre et les bois sont la table de l'homme.
La mer l'horizon l'aube font le lit de l'homme.

Echo sensible des merveilles radieuses, hommage du poète à l'un des plus grands peintres de ce temps : Jacques Villon, maître des sources et des aubes premières.

LUC DECAUNES.

●

MANUEL DE FOLKLORE FRANÇAIS CONTEMPORAIN, par ARNOLD VAN GENNEP (*Picard, 6 volumes parus*).

Avec une patience, une ténacité, une science admirable, Arnold Van Gennep poursuit, à côté de ses enquêtes locales, ce monument qu'est son *Manuel de Folklore Français.* Il faut prendre son parti de trouver dans cette œuvre presque trop

de richesses, non seulement une initiation, un guide, un traité, une bibliographie, mais aussi un recueil où toutes les questions sont exposées en détail ou résumées, le point étant fait sur ce qui est connu et ce qui reste à étudier.

Avec une élégante sagesse, Van Gennep se tient dans un juste milieu entre les différentes écoles et les différentes modes. Il veut de la méthode et de la précision mais ne semble pas oublier que la véritable valeur du folklore est d'apporter sa contribution aux sciences de l'homme sans prétendre trop empiéter sur les autres domaines. Il continue à parler de folklore, plutôt que d'ethnographie quand il s'agit d'un pays de double culture, savante et populaire, car qui trop embrasse mal étreint. Il évite à la fois les excès de l'interprétation métaphysique, mystique, cosmique, psychanalytique, qui risque l'aventure et l'obsession, et ceux de la description minutieuse volontairement limitée, qui risque de passer à côté de l'intérêt véritable et de grouper seulement des faits techniques qu'étudient aussi bien ou mieux d'autres disciplines.

L'importance du folklore est de replonger l'homme cultivé dans l'authentique, le savoureux et le concret, de le faire sortir de lui-même pour se mieux connaître. La chose est particulièrement sensible dans le dernier volume paru du Manuel, consacré en grande partie au cycle de la Saint-Jean, qui pose un nombre impressionnant de problèmes, où Charlemagne et Saint Eloi, le Concile de Trente et la Révolution française ont leur mot à dire, les points de vue variant selon qu'on considère les feux d'autres rites comme païens, chrétiens, christianisés, alors qu'ils sont sur un plan où l'humain, le religieux et le poétique s'unissent inséparablement et savoureusement.

ÉMILE DERMENGHEM.

●

LE CHEF D'ORCHESTRE ET SON EQUIPE, par D.-E. INGHELBRECHT (*Julliard*).

Nous possédons peu d'ouvrages de valeur sur l'art du chef d'orchestre. Berlioz, dans un appendice à son Traité d'Instrumentation, donne un certain nombre de conseils judicieux. Mais la complexité croissante des partitions modernes, notamment au point de vue rythmique, pose des problèmes qui débordent le cadre d'une technique adaptée à l'interprétation des œuvres classiques et romantiques.

Le livre de D.-E. Inghelbrecht, particulièrement le chapitre consacré à la technique, fournira à l'apprenti, outre des directives générales, des indications concernant la disposition sur l'estrade (au concert et devant le micro) des différents groupes du chœur et de l'orchestre, ainsi que d'utiles enseignements pour l'exécution de la Musique contemporaine. D.-E. Inghelbrecht lui fait part de la précieuse expérience acquise au cours d'une carrière entièrement dévouée à la Musique, et à laquelle nous

devons, entre autre, une résurrection de l'authentique *Boris Godounov*, la reprise de *Pénélope* et de magnifiques versions de *Pelléas et Mélisande*.

Ce livre, fort agréablement écrit, intéresse également l'amateur de musique, qui apprendra l'importance de la tâche des chefs de chœur, chefs de chant, accompagnateurs, etc..., que la publicité délaisse, et qui y trouvera, sous forme de souvenirs et d'anecdotes, les éléments d'une discrimination plus judicieuse entre les professionnels de la baguette qui se proposent à son admiration.

A. NIKIPROWETZKY.

ETUDES MEDITERRANEENNES

ISLAM D'OCCIDENT. ETUDES D'HISTOIRE MEDIEVALE, par E. Lévi-Provençal (*Collection : Islam d'Hier et d'Aujourd'hui, VII., G. P. Maisonneuve*).

Lévi-Provençal est, à coup sûr, l'un des savants qui connaissent le mieux l'Occident musulman médiéval. On est donc particulièrement heureux d'entendre son opinion sur le problème qui a toujours préoccupé les *Cahiers du Sud,* des rapports entre la poésie musulmane et celle des Troubadours occitans. Il conclut que la parenté entre la poésie populaire hispano-arabe et celle des Troubadours est une hypothèse de jour en jour plus vraisemblable, et qu'elle n'est d'ailleurs qu'un des aspects les plus curieux de la pénétration indiscutable de la culture hispano-arabe dans la vie de la chrétienté occidentale à partir du xe siècle.

Parmi les arguments les plus sensationnels qu'il apporte, est celui-ci : une chanson de Guillaume IX contient quatre vers de jargon incompréhensible ; en déplaçant les coupures de mots, sans changer une lettre, on y trouverait quatre vers en arabe andalou, intelligibles, mais intraduisibles en une langue ne bravant pas l'honnêteté. Cela n'est qu'un détail, mais qui prouverait que le premier troubadour n'ignorait pas l'arabe andalou. Il s'insère dans toute une argumentation soulignant l'attrait, même le snobisme, dont bénéficiait l'Espagne musulmane auprès du reste de l'Europe.

ÉMILE DERMENGHEM.

●

L'APPEL DU KAROUAN, par Taha Hussein. Traduction et introduction de Raymond Francis (*Denoël*).

Les Arabes ont une littérature romanesque fort riche et variée : contes du genre *Mille et Une Nuits,* récits poético-burlesques comme les *maqamats* de Hariri et le *Livre du Pardon,* de Ma'arri, romans philosophiques comme le « robinson » d'Ibn Tofaïl. Mais l'évolution de cette littérature ne l'avait pas encore amené à réaliser le roman genre Balzac, qui veut rivaliser avec la vie et qui correspond d'ailleurs à un certain état complexe de la société, quand elle entra en contact avec les influences massives des littératures européennes. Pour l'instant, c'est le conte moderne avec toutes ses nuances qui est cultivé avec le plus de succès. Les frères Taymour, Tewfik el Hakim, Bichr Farès y sont passés maîtres.

L'appel du Karouan, de l'illustre Taha Hussein est une longue nouvelle plutôt qu'un roman. Il en a l'unité de ton, poétique, nostalgique, humaine, lucide. Il comporte quelques notations aiguës sur la vie dans les bourgades égyptiennes ; mais c'est

plutôt dans l'autobiographie, le *Livre des Jours*, du même auteur, que l'on trouvera ce qui se rapproche le plus de notre conception du roman de mœurs. *L'Appel du Karouan* présente une mère et ses filles qui ont quitté leur village aux confins du désert pour venir dans une petite ville. Une des filles est séduite par son patron, et tuée par l'oncle, gardien insensé de l'honneur. L'autre fille ne trouve rien de mieux pour venger la morte, que d'entrer au service du séducteur, de le séduire et de l'aimer.

Il faut admirer l'art et l'aisance avec lesquelles l'auteur de tant d'ouvrages savants manie ce simple thème qu'il remplit, sans fadeur, d'humanité et de poésie, par la force de sa sympathie et la maîtrise de son style.

E. D.

●

AURELIE PICARD (1849-1933), PREMIERE FRANÇAISE AU SAHARA, par ELISE CROSNIER (*Baconnier*).

AURELIE TEDJANI, « PRINCESSE DES SABLES », par MARTHE BASSENNE. Edition revue et augmentée (*Plon*).

Aurélie Picard, jeune bordelaise, épousa en 1871, à Alger, Si Ahmed Tidjani, fils du chef de la fameuse zaouia saharienne d'Aïn Mahdi. Le mariage civil à la Mairie et le mariage musulman devant le cadi avaient été refusés. Mgr. Lavigerie prit sur lui de bénir dans son salon, l'union qui le fut ensuite également par le mufti à la mosquée. La hardiesse de l'archevêque n'avait pas manqué de lucidité, car l'union fut un modèle d'efficacité. Quand Si Ahmed mourut, en 1897, Aurélie épousa le frère du défunt, Si Bachir et continua à administrer magistralement les intérêts matériels de l'institution. Elle avait fait de Kourdane une exploitation modèle en plein désert.

Il est difficile de trouver deux femmes plus différentes qu'Aurélie Picard et Isabelle Eberhardt ; l'une, toute raison, sagesse pratique, autorité, ordre ; l'autre, toute fantaisie, sensualité, angoisse. Toutes deux pourtant subirent l'envoûtement du Sahara, qui conserve leurs corps.

Veuve une deuxième fois, en 1911, Aurélie se rendit en France, mais ne put y vivre et revint mourir à Kourdane, en 1933, après une hospitalisation chez les Sœurs de Laghouat. Sa tombe est celle d'une musulmane, mais l'on assure qu'elle resta catholique jusqu'à la fin.

On vient de publier une nouvelle édition du livre de Marthe Bassenne, paru en 1925, avant la mort de l'héroïne, que l'auteur avait connue. Presque en même temps, paraît, avec une préface de J. et J. Tharaud, l'ouvrage d'Elise Crosnier qui a utilisé des documents d'archives, narre cette vie hors-série, illustre son récit par des photographies et dessins très évocateurs et apporte, par la description du pays et du temps, une contribution à l'histoire saharienne.

E. D.

PÉGUY EN SORBONNE

Il nous a semblé que le meilleur hommage à rendre à la mémoire de Péguy était de donner ici le témoignage valable d'un de ses fidèles compagnons de lutte, Jules Isaac, tel qu'il a été porté publiquement, sous forme de discours, le 12 janvier dernier, à la cérémonie commémorative de la fondation des Cahiers de la Quinzaine, *en Sorbonne.*

Ce n'est pas sans un certain sentiment de surprise que je prends la parole en ce lieu. Non pas que je sois fondé à dire, tel le doge de Gênes convoqué à Versailles par un ultimatum du Grand Roi : « Ce qu'il y a de plus surprenant ici, c'est de m'y voir », mais je dis : c'est d'y voir Péguy glorifié, triomphant dedans cette Sorbonne qui lui fut une Bastille ennemie, c'est d'y voir, par un auditoire aussi dense et fervent, par les plus hautes personnalités de l'état, de l'église, de l'Académie et des Lettres, tant d'hommages, tant d'honneurs rendus à Péguy mort, qui lui avaient été impitoyablement refusés, lui vivant.

Mon premier mouvement est d'évoquer les ombres, les deux ombres familières, inséparables, de Péguy, de Bourgeois, l'homme de confiance, l'administrateur des *Cahiers,* et de m'écrier, comme si le temps écoulé était aboli soudain : « Quelle magnifique brochette d'abonnés des *Cahiers* ferait tout ce peuple d'admirateurs ! de quoi doubler le cap du deux millième abonnement, amis qui peinez comme des galériens pour atteindre et retenir le millième, le tout premier millième ! ».

Mais brisons ce mirage. Cinquante ans ont passé. Péguy n'est plus, Bourgeois n'est plus, les *Cahiers de la Quinzaine* ont disparu, à jamais. Et moi, un survivant, que fais-je là ? Pourquoi suis-je

là ? Pour vous parler, m'a-t-on dit, au nom des amis de Péguy ? J'ai été en effet l'ami, et l'un des fidèles compagnons de Péguy, un non pas entre mille, entre une vingtaine. Mais cet homme singulier, qui adorait l'amitié, le compagnonnage, les pratiquait à sa manière, en toutes choses originale. Les amis de Péguy ne formaient pas un groupe le moins du monde cohérent et uni ; les amitiés Péguy étaient si l'on peut dire singulièrement, subtilement compartimentées, subdivisées en un certain nombre de petits groupes qui parfois s'ignoraient, totalement. Il y a des amis de Péguy et des meilleurs que je n'ai pas connus, qui ne m'ont pas connu. Comment parlerais-je en leur nom ?

Je ne peux et ne veux parler qu'en mon nom personnel. Je peux rendre témoignage. Puisqu'on célèbre aujourd'hui le cinquantenaire de la fondation des *Cahiers,* je peux dire : j'y étais, j'en étais, telle chose m'advint, ou plutôt lui advint, à lui, Péguy. Je ne peux dire que cela ; peut-être cela vaut-il la peine d'être dit. Vous qui m'écoutez, remontez donc avec moi le cours du Temps, vous serez avec lui : il est ici, tout vif, dans ma mémoire.

•

Il y a près de soixante ans que je l'ai vu pour la première fois. C'était au début de l'année scolaire 1891-92, au Lycée Lakanal où nous entrions tous deux comme internes, lui, plus âgé de quelque cinq ans, en Rhétorique-vétérans ou Kâgne, moi en Seconde. Je ne le voyais que d'un peu loin, dans la cour de récréation ou sur le terrain de sport ; petit mais râblé, solide sur ses jambes, l'air assuré, il était aux jeux de football et de rugby — nouveau-nés en ce temps — un gaillard apprécié, un capitaine : tel il m'apparut alors. C'est plus tard, aux approches de mes vingt ans, au printemps 1897, que j'ai vraiment connu Péguy, le vrai Péguy, un capitaine encore, quel impérieux capitaine pour légions spirituelles, quel ravageur d'âmes ! Quand j'y songe présentement, avec le recul du temps, une parenté me frappe : de Péguy et d'un homme qui, à deux siècles et demi d'intervalle, commanda le jansénisme français, l'ani-

mateur, le directeur spirituel de Port-Royal, l'abbé de Saint-Cyran. Tous deux d'esprit profond, d'âme profondément labourée par Dieu, tous deux intransigeants, purs, dominateurs et redoutés.

Dès lors, depuis ce printemps 97, je fus lié à Péguy, d'une amitié qui était en même temps un compagnonnage, d'un engagement pris une fois pour toutes, en vue d'un combat dont nous savions qu'il ne devait cesser qu'avec nous-mêmes, avec le battement de notre cœur, étant un combat contre des ennemis qui ne désarment jamais et ne sont jamais pleinement désarmés, contre toutes les forces — et Dieu sait s'il y en a dans le monde, sous toutes les latitudes — de l'oppression, de l'injustice, de la « tartufferie » et du mensonge. Le socialisme de Péguy avait beau se présenter sous la forme rigide d'un théorème bien construit, il y avait autre chose en lui, autre chose d'essentiel : son âme. Inimaginable vraiment : ce socialisme avait une âme. Une ardente pureté qui s'exprimait en la formule « la révolution sociale sera morale ou ne sera pas », la plus sévère probité d'esprit et de cœur, telle était la règle d'or. Tant de juvénile candeur prête à sourire, je le sais. J'ai vieilli, beaucoup vieilli, tout a changé autour de moi : n'importe, de l'engagement pris il y a un demi-siècle je ne me suis jamais senti délié. Du compagnonnage Péguy, j'en suis toujours.

Les circonstances nous mirent aussitôt à l'épreuve. L'année 1897, première année de ce compagnonnage, fut également celle où, à ciel ouvert (après trois ans de cours souterrain), explosa l'Affaire Dreyfus. L'Affaire Dreyfus ! Quels abîmes, temporels et intemporels, nous en séparent aujourd'hui ! Est-il même possible de faire comprendre aux générations présentes comment, il n'y a guère plus de cinquante ans, pour une telle « affaire » — l'innocence ou la culpabilité d'un homme, d'un juif, — la France a pu se diviser, se déchirer jusqu'au sang, être ravagée des plus furieuses passions contraires, devant le monde lui-même bouleversé. Mais qui ne peut pas le comprendre, comment comprendra-t-il Péguy, et la fondation des *Cahiers de la Quinzaine ?* Ce grand drame était à la mesure de l'homme Péguy, il s'y donna tout entier, il devait en rester marqué pour la vie, même quand il s'en crut détaché. Qu'on le

veuille ou non, il y a plus d'un porche par lequel on pénètre dans cette haute cathédrale qu'est l'œuvre de Péguy, il y en a au moins deux : l'un c'est l'Affaire Jeanne d'Arc, mais l'autre c'est l'affaire Dreyfus.

J'étais à ses côtés. Pendant une dizaine d'années — 1897-1907, — ma vie s'est trouvée plus ou moins mêlée à la sienne. Avec lui, autant que je le pouvais, je venais travailler à la librairie socialiste qu'il avait fondée à l'angle de la rue Cujas et de la rue de la Sorbonne, et j'ai connu Péguy boutiquier, exact, scrupuleux jusqu'à la minutie, la manie, remarquablement doué pour faire de mauvaises affaires — il n'a jamais fait que celles-là ! — mais, dans son invincible optimisme, gardant toujours l'espoir qu'il était sur le point d'en faire d'excellentes. Avec lui, ou non loin de lui, j'ai cheminé sur les routes de Beauce aux grandes manœuvres, et j'ai connu Péguy troupier, pantalon rouge, homme de la « piétaille », Péguy sous-lieutenant de réserve, sérieux, concentré, appliqué de tout cœur à sa tâche d'officier, mais alerte, joyeux, heureux — jamais aussi pleinement heureux que sous l'uniforme, ce grand libérateur (à titre provisoire) des soucis dont sa vie quotidienne était minée. Avec lui, j'ai vécu la pénible tragédie familiale qui opposait la mère, la rempailleuse de chaises du faubourg Bourgogne, travailleuse exemplaire, mais de caractère entier, butée, violente (telle mère tel fils), à la nouvelle famille où il était entré par mariage, la famille Baudouin, et j'ai connu un Péguy durement écartelé, pris entre ses devoirs de fils et de mari, ne cédant pas d'un pouce aux furieuses injonctions maternelles, fils néanmoins le plus totalement respectueux, jusqu'à se laisser sans broncher frapper au visage. Avec lui et quelques autres, dedans ou devant la boutique d'angle de la rue Cujas, j'ai soutenu les assauts des bandes antidreyfusistes qui dévalaient de la Faculté de Droit; avec lui j'ai pris part aux congrès socialistes où s'opposaient farouchement mais en toute grandeur Jean Jaurès et Jules Guesde, — marxisme humanisé (à la française) et marxisme pur; — avec lui encore je me roulai dans le flot de ces puissantes manifestations de masses déferlant vers Longchamp ou vers la Nation; et j'ai connu Péguy révolutionnaire, Péguy militant, authentique descendant d'Enjolras, Péguy bagarreur,

la canne ou plutôt le bâton au poing, toujours prêt à payer de sa personne, et toujours capitaine, pour la défense de la République. Avec lui enfin je quittai la librairie de la rue Cujas, je fus de ceux qui l'aidèrent à fonder les *Cahiers de la Quinzaine* et j'ai vu de près, de très près, les débuts de cette héroïque, épuisante carrière d'écrivain-éditeur qui devait être, par l'hostilité acharnée des uns, l'indifférence et l'incompréhension des autres, une longue et douloureuse passion.

1897-1907 : de mes vingt ans à mes trente ans. Je pourrais donc dire comme les frères Tharaud à la première ligne de leur livre *Notre cher Péguy* : « Péguy, c'est ma jeunesse ». Mais je ne le dirai pas, ce serait trop peu dire. Péguy, pour moi, c'est bien plus que ma jeunesse : la grande lumière de ma vie, la haute flamme par laquelle j'ai vu plus clair en moi et autour de moi, tout au long d'une vie déjà longue ; source inépuisable, inépuisable nourriture spirituelle. Ce que Romain Rolland notait sur son journal en 1912 : « Je ne puis plus rien lire après Péguy, tout le reste est littérature », je l'ai éprouvé, violemment éprouvé, dès que j'ai commencé de lire et d'entendre Péguy. Rien d'autre n'avait un tel son. La révélation fut immédiate et sans retour, et ma conviction telle que je n'envisageai pas de plus haute tâche que d'aider cet homme à donner toute sa mesure, à produire l'œuvre qu'il portait en lui.

Jamais homme ne fut plus manifestement marqué, de la marque du génie. Il y avait en lui une supériorité naturelle, native, visible, dont on peut même dire qu'elle sautait aux yeux. A ceux qui ne l'ont pas connu, comment donner l'idée d'une telle personnalité, totalement, profondément originale, unique en son genre ? C'était un petit homme inoubliable, différent de tous, et pourtant si français, si bien de son terroir et de son faubourg, « raciné profond » dans la terre de France, si peuple français, si peu bourgeois, net, sans la moindre trace de vulgarité — ni d'élégance ; vêtu de noir, pauvrement mais proprement, pour tout manteau le caban, la pèlerine flottante ; son visage aux traits réguliers, ferme et tendu, têtu, volontaire, le sang à fleur de peau, se congestionnait soudain quand la machine cérébrale, toujours sous pression, commençait à vibrer en lui ;

avec cela bon compagnon, sérieux et joyeux, sévère et malicieux, amicalement brusque, naturellement gai ; il a fallu les épreuves et les misères d'une vie harassante pour assombrir cette âme, apte à souffrir certes, obsédée de la douleur humaine, brûlée de « l'inquiétude métaphysique », mais aussi apte à goûter toutes les joies, entre toutes la joie du « bel ouvrage », du travail bien fait, soigné, sans bavure — travail manuel ou spirituel, travail créateur ou travail d'équipe, — les joies de l'amitié, de la paternité, les joies de la marche, de la promenade, que ce fût en pleine nature sur le plateau de Saclay, ou en pleine ville le long des quais du fleuve qu'il aimait tant, toutes les plus saines et les plus pures joies, les plus exaltantes aussi et les plus hautes puisqu'il lui fut donné de connaître les joies de la Grâce, on serait tenté de dire de l'intimité avec Dieu, Dieu le Père ; et c'est ainsi — « comme un nageur venant du profond de son plonge », dit le vieux poète des *Tragiques,* — que du plus creux de sa détresse, il remontait vers de nouvelles cimes, d'un nouvel élan vainqueur : la joie de créer emportait tout, la joie d'écouter parler en lui, inlassablement, Dieu et la France. André Suarès a bien dit de lui : « Il semblait un de ces artisans si vrais et si fermes dans la pierre que les imagiers ont sculptés au porche des cathédrales ». Oui, il nous arrivait tout droit, par on ne sait quel cheminement, du Moyen Age chrétien français, du treizième siècle à moins que ce ne fût du quinzième, ce petit frère et compagnon de Jeanne d'Arc, mais portant en lui quelle prodigieuse force de création — une force de la nature, torrentielle, — et en plus quel feu, quelle flamme, quelles ondes réceptives ! Je l'ai comparé à Saint-Cyran ravageur d'âmes : de fait, toutes proportions gardées, toute différences vues, la pauvre petite boutique du 8, rue de la Sorbonne, l'étroite boutique des *Cahiers* aura été sur le plan spirituel, en ce début du vingtième siècle, un foyer, un brasier, comparable à ce que fut Port-Royal au dix-septième sur le plan religieux catholique, un Port-Royal non moins pur que l'autre, dans un temps et un monde non moins impurs, que dis-je, cent fois, mille fois plus impurs.

De ce jansénisme Péguy devait être à la fois le Saint-Cyran et le Pascal. Discuté, cela va de soi.

Combattant et combattu, qui s'en étonnerait ? Mais bien pis hélas ! honni, bafoué, moqué, écarté de toute chaleur et de toute lumière vitales, connu et pourtant méconnu plus que ne fut peut-être aucun écrivain de génie, réduit à une lutte quotidienne pour payer la dette et le pain quotidiens, condamné à une sorte d'étouffement, de lente asphyxie, de refus d'audience, « plus mortel que la mort même », a-t-il été forcé d'avouer. De cela aussi je puis témoigner, si modeste qu'ait été mon rôle de compagnon. J'ai fait quelques campagnes d'abonnement pour les *Cahiers de la Quinzaine,* en divers milieux de Paris, de province, et subi combien de refus méprisants, railleurs. La première année des *Cahiers,* l'année 1900, j'appartenais à ce qu'il est peut-être ambitieux d'appeler leur Secrétariat : ce n'était pas seulement 19, rue des Fossés-Saint-Jacques, chez Tharaud le jeune et André Poisson, mais aussi 4, rue de Tournon, dans ma petite chambre d'étudiant-boursier, que logeait le matériel encombrant des *Cahiers,* notamment les gros paquets d'étiquettes, ma charge principale étant de faire les envois ; le départ de la première série put donner quelque espoir — bien éphémère ; le plafond de l'abonnement ne devait pas tarder à être atteint — aux alentours d'un mille — et il n'y eut plus dès lors que piétinement ou recul. Petit actionnaire de la *Société Nouvelle de Librairie et d'Edition* que Lucien Herr, cœur généreux, avait constitué pour sauver la librairie Péguy en détresse, je me suis trouvé mêlé encore à cet autre drame, secret mais combien âpre et cruel, que furent la naissance et l'enfance des *Cahiers* : pauvre Péguy, il était écrit que sa vie ne serait qu'une suite de tragédies, une vocation cornélienne commandait son destin. J'étais cet ami dont Péguy parle dans le IXme Cahier de la 2me série, qu'il avait chargé de mission (et d'un message) à une Assemblée Extraordinaire de la *Société Nouvelle* et qui en a conservé, avec quelques notes, un souvenir de cauchemar. Démissionnaire ce jour là, puis prié de reprendre ma démission, c'est à moi que fut dit ce mot féroce, par où se révèle la violence des passions adverses : « Le meilleur service qu'on puisse rendre à Péguy, c'est de lui casser les reins, tout de suite ».

Dieu me garde de vouloir souffler sur les cendres éteintes de vieilles querelles oubliées, périmées. De

part et d'autre, s'il y eut débordement de colères et de haines, il y eut aussi la part de la vertu et de la noblesse d'âme. Mais le débat avait un sens caché, un sens profond, digne d'être dégagé, en ce jour anniversaire, afin d'y voir plus clair dans ce que fut la création des *Cahiers* et dans Péguy leur créateur.

De lui, Péguy, aux camarades normaliens de la rue d'Ulm qui formaient la grande majorité de la *Société Nouvelle,* il y avait d'abord une opposition fondamentale, une opposition de nature, générique pourrait-on dire ; c'étaient en vérité deux races d'hommes — deux races spirituelles qui s'affrontaient : la race des créateurs, la race des docteurs. D'un côté cette sorte de génie torrentiel dont j'ai parlé, impatient de donner libre cours aux forces contenues qu'il sentait bouillonner en lui, incapable de se maintenir sur les chemins battus, les chemins frayés, mais capable de briser toutes les digues qu'on lui opposerait et de se frayer lui-même sa propre route à travers l'épaisse « forêt de la réalité », n'ayant cure d'aucun obstacle, dût-il y laisser des lambeaux de sa chair ; génie dont l'homme qui le possédait ou plutôt s'en trouvait possédé était littéralement la proie, génie hors série, hors cadres, hors de son temps même, quasi sauvage et sauvagement épris d'indépendance. De l'autre côté des esprits distingués, brillants, certains même éminents, d'un talent supérieur, d'une culture étendue, habitués à cueillir les premières places partout où l'on concourt, ayant parcouru ou prêts à parcourir avec aisance, avec éclat, toute la gamme des plus hautes épreuves scolaires, au delà desquelles s'ouvrent les voies droites, bien tracées, urbaines, qui mènent en Faculté, en Sorbonne, au Collège de France, à l'Institut, ou ces autres voies, moins droites, mais bien frayées elles aussi qui mènent au Palais Bourbon et à ses multiples dépendances. Ceci dit sans la moindre arrière-pensée critique, étant parfaitement régulier, honorable, que de telles carrières se fassent, sous la seule réserve que l'homme en soit digne par ses capacités, ses travaux, sa conscience. Mais il faut admettre aussi — et voilà qui s'admet plus difficilement, dans le monde universitaire surtout — que toute supériorité ne réside pas nécessairement dans les lauriers de concours, les chaires, les titres et les dignités. Il peut

arriver, il arrive, et ce n'est pas seulement au royaume des cieux, que « les derniers » soient appelés à être « les premiers ». Notez que j'exagère : Péguy n'avait jamais compté parmi les derniers, tout au contraire tant qu'il fut au lycée; mais, plus sa personnalité s'affirmait, plus malaisément elle se pliait à la discipline et aux rites universitaires. Il n'avait réussi à entrer à l'école de la rue d'Ulm qu'après deux mortifiants échecs; à peine y était-il entré qu'il en sortait, une première fois pour retourner au faubourg Bourgogne écrire sa *Jeanne d'Arc,* une seconde fois pour se marier et fonder sa librairie socialiste. Sur quoi il ne pouvait être que refusé à l'agrégation et il le fut. Sérieux handicap aux yeux de ses camarades d'école et de ses maîtres qui suivaient avec inquiétude une si anormale démarche. Les « docteurs » se demandaient si ce Péguy inclassable ne serait pas un déclassé, un « raté ». Ils furent bientôt d'avis qu'il était un « gêneur » : quand survint, devant la *Société Nouvelle,* sa proposition de fonder une revue d'un type nouveau, d'un type Péguy, une revue qui ne ressemblait à rien et avait tout l'air d'un monstre (ce monstre fut les *Cahiers*), la proposition fut rejetée d'emblée, à l'unanimité, comme absurde, chimérique, inopportune et dangereuse.

Dangereuse ? Pourquoi dangereuse ? Ici perce une autre opposition, d'autre nature, plus profonde, que je ne puis passer sous silence, parlant de Péguy et des *Cahiers,* mais qui nous mène singulièrement loin, et aussi singulièrement près — près d'aujourd'hui, — car elle touche à ce qui me paraît être, dans l'ordre de l'esprit, la question capitale de notre temps, question brûlante s'il en fût : savoir quels sont les droits et les devoirs respectifs de l'individu et du groupe, de la collectivité; savoir jusqu'où peut et doit aller la discipline nécessaire du groupe, la nécessaire raison d'état, pour ne pas violer ce qu'il y a de plus sacré dans l'individu-homme, sa conscience; savoir s'il faut tenir pour acquis, à titre définitif, le long et douloureux effort par lequel l'homme des Temps Modernes a su conquérir le droit à la libre quête de la vérité, ou au contraire s'il faut tenir cet effort pour nul et non avenu, le rayer de l'Histoire, et délibérément rebrousser chemin jusqu'au Moyen Age, à cette « grande clarté du Moyen Age » dont il

est bien permis de rappeler qu'elle était strictement monopolisée, n'était pas donné à qui voulait le droit de voir clair, le non-conformiste — l'hérétique n'ayant le choix qu'entre la confession publique de ses erreurs, l'abjuration, ou le bûcher. Sous une forme parfois tragique, ce débat s'impose présentement à tout homme qui pense, à tout homme qui se réclame du socialisme, en son essence doctrine de libération humaine ; et, il y a cinquante ans, sous des apparences infiniment plus anodines, c'était au fond le même débat qui opposait le Péguy des *Cahiers* à ses camarades de la *Société Nouvelle,* c'était le droit au non-conformisme et à la libre vérité qui était en jeu. « Discipline d'abord », disaient les uns, « le Congrès a décidé, le Congrès est souverain » ; — « vérité d'abord », répliquait Péguy, « aucun souverain, quand même il serait l'Internationale humaine, le genre humain, n'a le droit de se prononcer contre la vérité. On ne dispose pas de soi contre la vérité... ». Accusé tour à tour de « personnalisme », d' « aristocratisme », d' « anarchisme », Péguy répliquait encore qu'il n'est pas de socialisme véritablement libérateur s'il n'est pas dans un certain sens un « socialisme libertaire », s'il n'a pas « sa source au plus profond de la conscience et de la connaissance, au cœur même de la vie morale... ». Voilà quel fut le principe générateur de la fondation des *Cahiers* qu'il fallait bien remettre ici en pleine lumière : un non-conformisme irréductible pour tout ce qui touche à la vérité et relève de la conscience, le refus de toute compromission contraire à la règle de probité, le refus de toute « tricherie », disait Péguy — « Nos *Cahiers* (sont) comme un lieu commun de tous ceux qui ne trichent pas ».

Ainsi naquirent les *Cahiers de la Quinzaine* il y a cinquante ans — n'est-ce que cinquante ans ? Il me semble des siècles écoulés. — Comment ils grandirent et vécurent, dans quel orage de passions, au prix de quel combat sans trêve ni merci, de quels efforts tuants, par quoi tout autre que l'indomptable Péguy eût été brisé, on le sait bien maintenant ou assez bien, par divers témoignages auxquels le mien s'ajoutera peut-être un jour, entre tous le très noble témoignage de Romain Rolland, le plus valable à mes yeux, même s'il n'emporte pas mon adhésion

totale. Au cours de ces quatorze années d'un labeur écrasant qui furent en même temps, inégalement, des années de création puissante, la vie et la pensée de Péguy, sa vision des hommes et des choses, n'ont pas été sans subir de grands bouleversements : « On n'est pas un homme, écrivait-il dès 1901, si dans la vie on n'a pas une fois remis tout en cause. Malheureux celui qui n'a pas au moins une fois... remis tout en cause. Malheureux et peu révolutionnaire ». Lui, Péguy, nous savons qu'il a remis tout en cause au moins une fois, sinon plus d'une fois. Péguy le révolutionnaire a été révolutionné, par Un plus puissant que lui. Quand il affirme en 1911 « Nous ne renierons jamais un atome de notre passé », je ne suis pas sûr qu'il ne se fasse quelque illusion sur lui-même, mais, ce dont je suis sûr, c'est qu'il y a du moins une constante dans sa vie, sa vie misérable et splendide : cette constante est le non-conformisme antérieurement défini, le refus des faciles et habituelles et humaines compromissions, l'entêtement à ne suivre qu'une route à lui, une route à part, de souffrance et de pénitence, mais aussi de grâce, d'allégresse dans la création, comme si par avance sur terre il eût voulu connaître tout à la fois le paradis et l'enfer. Jusque dans la plénitude de sa foi reconquise, jusqu'à la dernière page de son œuvre, Péguy est resté fidèle à ce qui avait été le principe initial des *Cahiers* : On ne transige pas avec la vérité, on ne transige pas. Comment eût-il pu penser autrement ? C'était son génie même.

Et pour nous qui furent ses amis, ses compagnons de lutte, pour tous ceux qui acceptent de se placer sous son patronage, c'est ainsi que je conçois la fidélité à sa mémoire : une fidélité réelle, non cérémonielle, non rituelle, une fidélité libre, en esprit et en actes, une fidélité vivante, une fidélité vécue.

JULES ISAAC.

QUELQUES LETTRES DE PÉGUY A JULES ISAAC

Bien que j'aie vécu dans l'intimité de Péguy pendant une dizaine d'années — 1897-1907 —, j'ai très peu de lettres de lui. Dans cette période, nous nous voyions fréquemment et n'avions guère de raisons de correspondre. Ensuite — 1907-1914 — professeur à Saint-Etienne, puis à Lyon, je ne le voyais plus qu'aux vacances de Pâques, comme il le rappelle dans *Notre Jeunesse*, p. 68, « nous déjeunions ensemble une fois par an »; j'étais le jeune et vieux compagnon fidèle, sur lequel il savait qu'il pouvait compter, même si nous ne cheminions plus côte à côte et si nos chemins à l'un et à l'autre semblaient s'écarter. Il y aurait eu trop à dire, à écrire, et ç'eût été du temps perdu : alors nous n'écrivions pas, nous savions que nous étions à la fois séparés et unis. La dédicace de ses *Œuvres Choisies*, samedi 27 mai 1911, porte ces mots, les derniers qu'il nous ait écrits (à ma femme et à moi) : « Je vous suis plus affectueusement et plus fidèlement dévoué que vous ne pouvez le croire ».

***

Les deux premières lettres citées datent de la première année des *Cahiers de la Quinzaine*. Alors boursier de licence en Sorbonne, je participais à l'administration de la revue, administration qui, dès la seconde année et jusqu'à la fin, fut entièrement assurée par André Bourgeois.

Jusqu'à ce jour, je n'ai évoqué ces souvenirs qu'une fois, quand parut le livre des Tharaud : *Notre cher Péguy*, dans un article d'*Europe* (15 juin 1926), article qui, par un curieux hasard, ne figure dans aucune des bibliographies consacrées à Péguy.

Mais j'ai l'intention d'y revenir et, si Dieu me prête vie et forces, de mettre au point des *Notes sur Péguy, ses biographes et ses exégètes.*

J. I.

SAINT-CLAIR, PAR ORSAY, SEINE-ET-OISE

Lundi 5 Mars 1900

Mes amis,

J'ai pris froid hier à Paris. J'en ai ou pour trois jours, ou pour une semaine. Soyez sans inquiétude.

Les cahiers sont ainsi retardés d'un jour. Albert mettra le carnet répertoire mercredi matin chez Tharaud. Le cahier arrivera mercredi matin chez Boudin.

Mais enfin, comme j'ai assez d'ennuis et de fatigues, veux-tu, Isaac, à ma place, assisté de Blanchard et Delafarge, négocier rapidement avec Roques et Simiand, que j'ai vus longuement hier. Ci-joint les formules éventuelles. Faites pour le mieux. Mais j'ai une traite au 31 mars; outre que ce cauchemar m'inquiète, je serais heureux d'annoncer sur la couverture du 20 mars le montant des sommes recouvrées.

Allez donc vite.

SAINT-CLAIR, PAR ORSAY, SEINE-ET-OISE

Mardi soir, 6 Mars 1900

J'ai travaillé toute la journée à mon prochain article. Je n'ai pas établi les mutations. Veux-tu faire les envois comme la dernière fois. Nous compléterons jeudi.

*Renan dit quelque part à peu près : Si devenu vieux et mourant je démens ce que j'aurai dit dans la force de l'âge, mon démenti ne vaudra pas. Quelqu'un, Bourrilly, peut-il me donner la référence et le texte. Voir l'*Avenir de la science, *que je n'ai pas.*

Au revoir à jeudi.

Votre

CHARLES PÉGUY.

SAINT-CLAIR, PAR ORSAY, SEINE-ET-OISE

Mardi matin, 19 Février 1901

Le roman de Tristan et Yseut *est admirable.*

Peux-tu me rédiger pour jeudi deux heures un compte rendu historique *de la séance.* (1)

Jeudi 5 Février 1903

Bourgeois croit que tu peux faire un très bon courrier de Nice, le carnaval vu par quelqu'un qui ne sait pas.

Moi aussi je le crois.

CHARLES PÉGUY.

---

(1) Il s'agit de l'Assemblée extraordinaire de la *Société Nouvelle de Librairie et d'Edition*, à laquelle il est fait allusion dans le discours (ci-dessus, page 367).

RUE DES SABLONS, ORSAY, SEINE-ET-OISE

Dimanche 31 Mai 1903

Peux-tu nous prêter immédiatement une somme variant de cinq cents à mille francs; ce n'est pas que les cahiers aillent mal, mais tout mon plan d'échéances a été dérangé par la maladie persistante de Bernard-Lazare.

Ma femme accouche dans huit jours; j'écris tout le prochain cahier, vingtième de la quatrième série; je voudrais reporter les démarches financières que j'ai à faire dans Paris à la période qui va du 14 juin au 14 juillet.

Il s'agirait, bien entendu, d'un emprunt à brève restitution, comme celui de l'an dernier.

Veux-tu donner réponse à Bourgeois directement et immédiatement, que je voie dès jeudi où j'en suis.

N'envoie ni ne donne aucune somme; ce que je te demande est un mandat, une autorisation de toucher au dernier moment si nous avons besoin; il se peut très bien que les rentrées normales des quinze premiers jours nous suffisent; mais j'ai une traite à payer, — cinq cents francs, — le lundi 15; il faut que j'aie une couverture pour être tranquille cette quinzaine.

Nous allons très bien. Et vous ?

CHARLES PÉGUY.

Mardi 29 Décembre 1903

On a dû t'écrire que Boivin a vu Hervé, et que Hervé avait de lui-même agi; quelles misères; les cahiers sont fermes; portez-vous bien; quand viendras-tu ? que devient le Dolet (1) *dans tout cela; il aurait si bien fait à la fin de la cinquième série.*

Votre

CHARLES PÉGUY.

Bonne année.

(De la main d'André Bourgeois)

MONSIEUR JULES ISAAC

14bis, RUE SAINT-DIDIER, SENS

Lundi 25 Avril 1904

Mon cher Isaac,

Bourgeois me dit que nous avons délivré l'an dernier un reçu de mille francs au nom de Blum, 19, boulevard Saint-Denis (6 juin 1903). Veux-tu nous faire parvenir ce reçu annulé, pour que je puisse t'établir un reçu global de cinq mille francs. (2)

J'arrive toujours à Sens dimanche matin par le premier train.

Tu as bien pris tes délais pour que la somme annoncée parvienne aux cahiers au nom de Bourgeois jeudi soir au plus tard.

(De la main de Péguy)

Amitié. CHARLES PÉGUY.

---

(1) Je préparais à cette époque une thèse sur un sujet d'histoire du seizième siècle et Péguy m'avait demandé un cahier *Étienne Dolet* que, pour diverses raisons, je n'ai jamais fait, bien que j'y ai beaucoup travaillé.

(2) Ces indications financières pourraient laisser croire que je disposais de larges ressources. En fait, professeur au Lycée de Sens, marié et père de famille, je n'avais d'autres ressources que mon traitement, plus un petit capital d'une dizaine de mille francs. C'est sur ce capital que je prélevais les sommes prêtées à Péguy. Tels étaient, pour la plupart, les « capitalistes » qui soutenaient les *Cahiers*.

MONSIEUR JULES ISAAC

14bis, RUE SAINT-DIDIER, SENS, YONNE

Samedi 10 Juin 1905

Nous t'avons crédité la somme de cinq francs, que tu as oublié de me redemander jeudi.

La situation extérieure est aussi mauvaise que jamais; les personnes qui ont des feuilles de route feront bien de ne pas les perdre de vue; il est fort question de cirer les bottes.

CHARLES PÉGUY.

MONSIEUR JULES ISAAC

14bis, RUE SAINT-DIDIER, SENS, YONNE

Samedi 17 Juin 1905

J'ai l'impression que Sainte-Barbe cherche à faire des économies; ne pas trop insister sur la qualité d'agrégé; donner à entendre que cette situation viendrait en appoint dans ta situation générale à Paris.

Je connais dans la maison Potot, qui est le meilleur à connaître.

Révelin doit être encore à Sainte-Barbe; mais on ne le voit plus nulle part.

On dit que la situation est un peu détendue aujourd'hui.

J'ai passé mon après-midi d'hier au Bon Marché à compléter mon linge et mon équipement.

Portez-vous bien.

CHARLES PÉGUY.

CONTRE LES BUCHERONS DE LA MÊME FORÊT

FRAGMENTS INÉDITS DE LA DEUXIEME ÉLÉGIE *

Quelques raisons que j'aie d'aimer tous ces métiers du bois, raisons personnelles de race, de naissance, d'enfance et des années d'apprentissage, raison de mémoire, d'entourage, de tous les entourages, des entourages de la mémoire et des entourages de l'enfance, raisons plus que raison, mémoires plus que mémoire, préférences essentielles du goût profond, commandements du cher souvenir, odeur, goût, saveur du bon bois bien sec fraîchement travaillé, fraîchement coupé, scié, fendu, tourné, raboté, percé, creusé, travaillé de toutes sortes, manié de toutes mains, taillé, tourné, retourné, contourné de toutes les races d'outils, qui sont comme des doigts de métal, des fers et des aciers infiniment variés, infiniment ingénieux, ingénieusement digitaux, plus que digitaux même, car ils ont des tranchants que n'auront jamais nos ongles, ils obtiennent des contournements que n'obtiendront jamais les doigts de nos mains, ils atteignent à des formes poussées, ils dessinent des courbes, retournées, contournées, que n'atteindront jamais, que n'auraient jamais dessinées les simples doigts des mains ouvrières ; une sorte de fouillis creusé, de fermeté, de sûreté dans la courbe ou dans la droite, dans toute les sortes de courbe ; de rectitude, de souverain, de dominateur, d'obtenu que ne pouvaient point espérer, un fini, un achevé que ne promettaient aucunement ces simples doigts opératoires en chair couverts de

(*) A paraître chez Gallimard (Œuvres complètes de Péguy).

peau ; senteur du bois ainsi manipulé, par ces doubles mains, par ces deux mains, non plus deux mains latéralement, mais deux mains longitudinairement, deux mains l'une au bout de l'autre, la main de métal prolongeant, achevant, complémentant la main de nature ; l'outil continuant la main, l'autre main continuant l'une main ; la main d'adoption au bout de la main de nature ; la main de fabrication au bout de la main de nature ; la main d'invention au bout de la main de création ; la main artificieuse, industrieuse, humaine elle-même, presque humaine, pour ainsi dire humaine, au bout de la simple, de la pauvre main naturellement humaine ; et ce manche de l'outil, qui est comme un savant, comme un calculé, comme un nerveux, comme un retourné poignet de bois, un poignet à qui sont permises, à qui sont recommandées les entorses, qui peut contracter, qui doit contracter et maintenir d'utiles entorses invariables, définitives. Ce n'est un secret pour personne que l'ouvrier sent au bout de son outil, et non pas au bout de sa main, qu'il sent, qu'il agit, qu'il travaille sans interstice au point de contact, au point de liaison, au point de résistance entre son outil et la matière, au point d'action de son outil sur la matière, et non point seulement au creux de la main, qui tient le manche. Double senteur du bois, si honnêtement laborieuse, mais si profondément naturelle. Tout l'effort, toute la vertu, toute la probité, toute la rouerie, toute l'honnêteté, toute l'industrie de l'homme. Au-dessous toute la noble résistance, toute la profonde ancienneté, toute l'antiquité mystérieuse de la nature. Senteur du bois merveilleuse et profonde, honnête et pourtant naturelle, correcte et matérielle. Dureté ligneuse du bois, juste assez dure, variant d'ailleurs avec les différents bois, selon une gamme, selon une série bien faite, selon une succession harmonieuse de degrés, du plus tendre au plus dur, du bois blanc au chêne et au noyer (le buis étant un bois rare, de peu de volume (et est-ce la racine, ou le tronc, qui sert, ou un tronc, ou des branches, dans le buis) un bois de rarement de volume, de naturellement très peu d'épaisseur, d'un petit diamètre noueux et dur, qui sert à faire des curiosités et non pas des meubles, des objets plutôt que des meubles) (Des pipes, des coffrets, des crucifix). Dureté juste assez dure pour faire des solides,

pour obtenir immédiatement et directement des plans, des arêtes, des angles, des moulures, des engagements solides, sans avoir à consolider, à marteler, à laminer, à refondre, à travailler, à reprendre, à refaire la constitution intime, l'appareil intérieur, l'institution moléculaire, sans avoir à repétrir. Et juste assez tendre pour permettre l'opération, pour admettre directement et immédiatement l'outil, sans avoir aussi à marteler; à forger, à forcer. Par où notre ami le bois révèle une singulière parenté avec cette autre, cette deuxième matière des temps anciens, avec la matière qui lui est contemporaine et camarade, avec notre amie la pierre, qui elle aussi s'échelonne à tous les degrés de la dureté, de la pierre blanche, de la plus tendre à la plus dure, mais qui à tous les degrés de cette dureté, à tous les degrés de sa dureté, est juste assez dure aussi pour donner des solides, et juste assez tendre pour admettre directement et immédiatement, l'outil. Par où se révèle une étroite, une singulière parenté entre les deux grandes matières anciennes, entre les deux grandes matières amies et camarades, entre les deux grandes matières collègues et alliées, entre les deux grandes matières entre elles contemporaines, entre les deux grandes matières frères, comme disait cet archéologue, entre la pierre et le bois, ensemble contre la matière moderne, contre le métal, que pour parler bref nous nommons communément le fer. Vieille, étroite parenté des deux matières de la construction ancienne encontre la matière de la construction moderne. Et ce ciment armé, qui est un mastic, en somme, qui se coule, qui se moule. Différence, opposition, abîme, contrariété profonde entre la matière ancienne, qui avait sa solidité d'avance, qui recevait directement, immédiatement les appliques de l'outil, où tout travail rendait immédiatement et directement, où tout travail ainsi était une statuaire, une inscription, une gravure, une glyphie, je veux dire une fabrication, une inscription de glyphe, une sculpture, et la matière moderne qui se coule au moins deux fois, une fois pour être obtenue, une fois pour être employée, une deuxième fois afin de recevoir sa forme, d'usage, mais une première fois pour obtenir pour ainsi dire déjà sa matière elle-même. Entre la matière ancienne qui se taillait comme elle était naturellement venue au monde et la fusible matière

moderne, ductible, malléable, souple, docile, interchangeable, allante et venante, qui se verse, qui se coule, donc qui coule, une fois pour être, une fois pour être employée, qui passe au moins une fois par le passage d'être liquide ou pâteuse, ou boueuse, ou terreuse, colloïde, une gangue, une fonte, une bouillie, un laitier, une coulée, qui se moule : qui est une musique. Entre la matière des architectures anciennes, qui étaient des sculptures et des statuaires, et la matière de l'architecture moderne, qui est littéralement une musique. Comme cela se voit. Entre la matière de l'architecture sculpturale et statuaire et la matière de l'architecture musicale. Entre la matière qui avait un grain et celle qui est une pâte. Entre la matière qui n'avait que cela, d'avoir un grain, et la matière qui est en définitive une pâte, plus ou moins comprimée, plus ou moins pétrie, plus ou moins tassée. Entre la matière qui se taille (se creuse) et la matière qui se bat. Entre la matière qui ne reçoit que des appliques et la matière qui reçoit des coups. Entre la matière qui n'obéit qu'au ciseau et à tous les dérivés et les succédanés du ciseau (que ce soit la lame de la varlope ou la gouge ou la mèche ou le foret ou la tarière ou n'importe quelle autre vrille ou le simple ciseau ou n'importe quel autre, ou la mèche ou le ciseau du tour, qui ne sont jamais que des sortes de ciseaux, plus ou moins compliqués, plus ou moins creusés, plus ou moins curieux de fouiller la matière, plus ou moins retroussés, plus ou moins contournés, plus ou moins creusants, abrasants, plus ou moins frisants, des appareils, des combinaisons, des constructions de ciseaux) entre la matière qui n'obéit qu'au ciseau et à tous les dérivés et les succédanés du ciseau et la matière qui n'obéit qu'au marteau et à tous les dérivés et les succédanés du marteau. Ciseau à pierre, ciseau à bois. Marteau à fer. Martelage de tout le fer. Entre la matière du ciseau et la matière du marteau. Entre la matière dont tout le secret est la ligne et la matière qui admet, qui facilite, qui aime la modulation, qui permet toutes les modulations. Entre la matière solide, fixe, linéaire, et la matière mélodique, musicale, modulatoire. Je veux dire où tout le travail revient à être en définitive, à faire une opération de musique. Entre la matière de l'astreinte, et la manière des incertitudes, des hésitations, des

incohérences volontaires. Car il en fallait venir à cette stupidité du monde moderne, à ce comble, à cette culmination de stupidité pour en venir aussi à cette manifestation architectonique de ce comble de cette stupidité, pour en venir à cet abus, à cette invraisemblance, à ce défi, à cette gageure de l'art moderne et du moderne style, à ce vice contre-nature de faire du bois et surtout de la pierre, d'imaginer, de combiner, de feindre du bois, et surtout de la pierre *qui couleraient,* comme un fromage baveux.

C'est pour cela aussi, pour tout cela, pour toute cette cause et toute cette raison, qu'une contrariété nouvelle apparaît encore, une contrariété profonde, essentielle entre l'ancienne et la nouvelle matière ; contrariété nouvelle qui n'est elle-même qu'un signe de plus, un signe nouveau, un signe encore où se manifeste à nouveau, où recommence, où continue de se manifester toute cette contrariété totale qui se manifestait précédemment ; contrariété nouvelle qui n'est elle-même qu'une contrariété particulière de cette contrariété totale ; contrariété nouvelle qui est une contrariété de technique, de métier, de main, qui est ainsi et d'autant, pour une matière, pour tout, une contrariété essentielle : que l'ancienne matière se faisait respecter, que la nouvelle matière ne se fait pas respecter ; que l'ancienne matière pouvait exiger le respect, et que la nouvelle matière ne le peut pas ; que la matière ancienne, la matière antique avait les moyens d'exiger le respect, et qu'elle ne s'en privait pas, qu'elle ne s'en faisait pas faute ; au lieu que la matière moderne au contraire n'en a ni les moyens, ni le goût, ni l'intention. Voyez comme on traitait la matière ancienne, — comme on la traite encore, comme on est bien forcé de la traiter encore, — avec quelles précautions, quels soins tout maternels, quelles attentions cauteleuses ; tout ce que je nomme le respect. Même ce morceau de bois brut, cette grume, cette bille, combien ne faut-il pas que l'ouvrier la traite précautionneusement. Cérémonieusement. Elle ne supporterait pas le moindre outrage. Elle est comme un enfant, qui se défend, qui se sauve, qui devient redoutable même, qui va jusqu'à réussir à se faire tyrannique par sa faiblesse même et par son avenir. Comme un élève, comme un enfant, qui est garanti. Par l'effrayant capital d'appréhen-

sion que nous avons placé en lui. Par son avenir que nous voulons lire en lui. Si l'ouvrier la maltraitait, il maltraiterait ensemble, dedans, inséparablement, il altérerait, il diminuerait, il compromettrait, il risquerait d'anéantir son propre travail, présent et à venir ; sa propre matière dans sa propre œuvre. Une ancienne matière ne se laissait pas manquer de respect. L'ouvrier prenait, il prend encore, il est bien forcé, il est tenu de prendre les plus grandes précautions, il est tenu de faire les plus grandes attentions pour ne pas cogner même cette grume brute. L'ouvrier sait que ce bois, que cette matière du bois est plus tendre généralement que son entourage, sinon que tout son entourage au moins que presque tout son entourage, qu'elle est sensible, qu'elle a comme un épiderme de sensibilité, qu'elle est moins dure généralement que la matière environnante, que l'autre matière, que la plupart des matières qui se trouveraient, qui se rencontreraient sur sa route, qu'elle-même elle rencontrerait sur le chemin d'une aventure. Il sait aussi qu'un geste maladroit avec cette matière, sur cette matière ne se rattrape jamais, que cette matière est douée en ce sens d'une mémoire implacable. Dans le commerce de l'homme et de la matière ancienne, dans le commerce de l'homme et du bois, dans le commerce de l'homme et de la pierre, une injure ne s'oublie éternellement pas. C'est le cas de dire qu'ici toutes les injures sont littéralement gravées. Rien ne s'efface. Une injure faite est automatiquement une injure gravée. Ce bois est généralement moins dur que les objets environnants, que les corps physiques de son entourage. Et l'ouvrier le sait. Ce bois est notablement moins dur que les outils qui le travailleront. Et l'ouvrier le sait. Ce bois est généralement moins dur que les corps qui le rencontreront accidentellement. Il est notablement moins dur que les outils qui perpétuellement le travailleront, le rencontreront fonctionnellement. Et l'ouvrier le sait. Il y a ainsi, ainsi s'exerce une sorte de chantage perpétuel, de la matière sur l'homme, de la matière sur l'ouvrier, un véritable chantage inorganique, mais fonctionnel, ainsi presque organique, un chantage matériel, d'autant plus perpétuel, d'autant plus irréfragable, d'autant plus réussi, d'autant mieux monté, un chantage qui tient tout le temps de l'opération, qui commence dès avant le tout

premier commencement du commerce, qui ne finit pas même avec aucun prétendu achèvement de ce commerce. Car ce commerce ne s'achève pas. Il n'y en a jamais aucun achèvement. Car nous sommes tous encore les ouvriers de nos meubles, les derniers ouvriers, en ce sens que nous en sommes les conservateurs ; nous en sommes les ouvriers suprêmes, les légataires ouvriers, en ce sens que nous les entretenons, que nous les conservons, que nous les traitons. Jusqu'à leur mort, et presque au delà ; car ce que l'on vend, l'autre le rachète ; et les cadavres mêmes des meubles sont à conserver, à traiter en quelque manière. Et nous sommes bien forcés de les traiter bien. Car, continuant les ouvriers du bois, nous continuons de subir le même chantage.

CHARLES PÉGUY.

« Il n'y a rien de mieux au monde qu'une vie d'honnête homme; il n'y a rien de meilleur que le pain cuit des devoirs quotidiens. »

8e cahier de la VIIe série, p. XXVIII.

ROBERT DESNOS
ET LA
CONQUÊTE DE L'HOMME

Le nom de Robert Desnos est pour moi synonyme de profusion humaine. Sans doute sommes-nous beaucoup à établir instinctivement ce rapport. Tous ses amis. Ils furent, ils demeurent nombreux. Qui aime l'aventure de vivre ne peut qu'aimer Desnos. Et l'homme autant que le poète, si la distinction même est possible.

Je n'ai pas connu Desnos vivant, mais seulement son ombre. En 1945, dans les hautes pièces de l'appartement de la rue Mazarine, c'était encore, malgré les ruines, une ombre singulièrement présente. Les hasards de la camaraderie m'avaient amené à la rencontrer. J'ignorais encore, au retour de ma captivité, presque toute l'œuvre de l'écrivain. J'étais presque disposé à me méfier d'une légende naissante. Puis cette ombre est sortie des vitrines, des fameuses vitrines bourrées de mille bibelots étranges, des livres, des disques, des tableaux, de l'air de la rue, du bistro voisin, du visage de la femme et des copains qui ne pouvaient pas encore vraiment imaginer que Desnos fût mort, de tout Paris enfin. Et même, un soir, où la liberté retrouvée m'apparaissait terriblement décevante, cette ombre est comme sortie de moi, m'a regardé, et, au milieu d'une espèce de frisson fraternel ébranlant mystérieusement tout ce qui dans cette maison était encore Desnos, m'a fait honte.

De cette leçon, je porte depuis des années la dette dans mon cœur. Mais ces quelques pages n'auront pas le caractère d'un hommage, Desnos n'eût pas voulu d'un tel geste. Il s'agit ici surtout de se souvenir d'un homme, d'essayer d'être encore l'auditeur de sa voix. Sans doute l'histoire littéraire lui bâtira-t-elle sa chapelle de martyr, à côté de Chenier, de Federico Garcia Lorca. Mais le temps n'est pas venu d'en ciseler les ornements. Et c'est

un des mérites du livre de Pierre Berger (1) d'avoir évité la piété, même justifiée, au profit de l'amitié véritable, laquelle laisse encore longtemps ses morts respirer sur la terre.

Un poète dit beaucoup de choses. Mais il n'est que les cuistres pour argumenter sur ses contradictions. Ce qui importe, comme pour tout homme, c'est le sens dans lequel ont évolué son inspiration, ses appartenances, ses réflexions à propos de lui-même et du monde.

Or, qui fut Desnos ? Très jeune, un surréaliste, et avec quelle violence, quelle orthodoxie, quel génie de la signification et des engagements du Surréalisme ! (« ... Robert Desnos, celui d'entre nous qui, peut-être, s'est le plus approché de la vérité surréaliste... (2) Desnos a joué dans le Surréalisme un rôle nécessaire, inoubliable ») (3).

Et Desnos, en quelques années, et certes pas seulement pour des questions de personnes, s'est détaché du surréalisme. Tant il est vrai qu'il n'est pas de créateur sincère qui n'élabore constamment en lui-même sa propre doctrine esthétique, ne pense et ne repense son temps aussi bien que l'histoire de son art, avec l'espoir d'approcher sans s'y endormir d'une certaine paix de l'âme qui justifie la peine de la création.

Dans la postface de « Fortunes » (4) Desnos écrit :

« Une de mes ambitions, en effet, est moins de faire maintenant de la poésie, rien n'est moins rare, que des poèmes dont mes camarades et moi, vers 1920, nous niions la réalité, admettant alors que, de la naissance à la mort, un grand poème s'élaborait dans le subconscient du poète qui ne pouvait en révéler que des fragments arbitraires. Je pense aujourd'hui que l'art (ou, si l'on veut, la magie) qui permet de coordonner l'inspiration, le langage et l'imagination, offre à l'écrivain un plan supérieur d'activité » — et il recherche « un langage familier et lyrique, populaire et exact ». Desnos a compris, et je cite ici presque littéralement Pierre Berger, que le terrain était déjà déblayé, qu'il ne fallait pas s'attarder sur des ruines, et il s'échauffait beaucoup, lorsque de jeunes poètes venaient lui parler de jouer encore au cadavre exquis.

Cette évolution, qu'il ne faudrait pas interpréter comme un reniement, alors qu'elle fut le résultat d'une

---

(1) Robert Desnos. — Poètes d'aujourd'hui, par Pierre Berger (*Pierre Seghers*, éditeur).

(2) André Breton. — Premier manifeste du Surréalisme, 1924.

(3) André Breton. — Deuxième manifeste du Surréalisme, 1930.

(4) *N.R.F.*, éditeur.

plus profonde intelligence de la condition humaine et de la vocation de l'art, ce fut sans doute bien elle qui a permis à Desnos de demeurer un homme courageux et un grand poète jusque sur le grabat de Terezine. Au moins, je le crois.

Car Desnos aimait les hommes, véritablement. Il reconnaissait à chacun d'entre eux son essentielle gloire d'exister en tant qu'homme, avec toutes les possibilités et les vocations d'un homme. Sans doute avait-il été un des premiers à vouloir ajouter au domaine humain les merveilleuses et fugaces contrées de la subconscience. Mais, du monde réel, de la terre réelle, des hommes réels, il reconnaissait la beauté, les mystères encore inexplorés, et ce vivant, ce révolutionnaire au sens le plus haut du terme, ne pouvait que répugner à toute barrière, toute limitation, même au nom d'autres aspects de la liberté et de l'expansion mentale. C'était, pour lui, faire son unité intérieure qu'abandonner le mouvement surréaliste, tout en conservant vivaces et fertiles les inappréciables apports qu'il en avait reçus...

Cet amour, cette fraternité à l'égard des hommes lui avaient aussi donné le sens de l'espérance. Une imposture morale de notre époque est que beaucoup d'esprits, et singulièrement parmi ceux qui prétendent à une audience étendue de leur pensée, affirment pouvoir associer une conception désespérée de la condition humaine à l'amour de l'humain. Le moment viendra d'ouvrir ce procès. En tous cas, Robert Desnos l'avait déjà jugé. Si la difficulté à vivre — son espèce de cotonneuse absurdité — et la solitude fondamentale lui étaient particulièrement conscientes :

Un cri s'approche de nous, presque à nous toucher, mais

Il expire juste au moment de nous atteindre

. . . .

Un déserteur parlemente avec des sentinelles qui ne

Comprennent pas son langage...

une immanente dignité d'exister le soulève. Il a le sens de la durée et du futur.

> *Agé de cent mille ans, j'aurais encore la force*
> *de t'attendre, ô demain pressenti pour l'espoir.*

Parce que :

> *Chaque matin le soleil se lève*
> *L'ombre se dissout dans l'ombre*
> *L'homme réfléchit l'homme.*

Et c'est assez. L'homme suffit à faire sa preuve et celle de son voisin. Est-il plus lumineuse sagesse ? Plus véritablement ouverte, si l'on y réfléchit, à l'appréhension de toutes les transcendances que l'on peut imaginer ?

A ces vertus cardinales, Robert Desnos ajoutait encore celle d'enchanter la réalité sans la désincarner, d'y découvrir constamment un théâtre où chacun peut se faire acteur ou spectateur, et toute sa poésie est nourrie de ces expériences sensibles, concrètes, qui seules donnent pleine justification aux inventions du langage.

Enfin, ce poète avait aussi un sens exquis de la féerie, de l'enfance. Ce révolté, cet homme violent, aux colères célèbres, et qui tranchait parfois de la vie et des hommes au nom de la plus exigeante rigueur intérieure, fut aussi l'écrivain de ces merveilleuses « Chante-Fables », trop peu connues encore.

Il n'est guère possible de prévoir quelle place la postérité réservera à Robert Desnos dans le Panthéon des gloires littéraires. Peut-être se souviendra-t-elle surtout de sa fin tragique. Mais, dans l'espèce de confusion et de torpeur qui semble au milieu du siècle régner sur la poésie française, l'œuvre de ce poète demeure exemplaire, aussi bien par la diversité et la signification des courants d'inspiration qui l'ont animée, que par sa valeur relative à l'expression poétique d'une époque.

L'excellent choix de poèmes présenté par Pierre Berger en convaincra ses lecteurs.

RENÉ MÉNARD.

POÈMES

QUATRE SAISONS

Elle naît au déclin de l'automne
Elle vit en rêve tout un hiver
Elle s'éveille en sursaut au printemps
Elle aime, elle aime en plein été

Elle sème des souvenirs en automne
Elle oublie ses souvenirs en hiver
Elle chante la vie au printemps
Elle se tait, elle se tait en été

Elle parle à travers l'automne
Elle écoute une voix en hiver
Elle va vers la vie au printemps
Elle nie, elle nie la mort en été

On la perd de vue en automne
On l'oublie, on l'oublie en hiver
Quelqu'un se souvient d'elle un jour de
[printemps
Son nom naufrage pour jamais au cœur
[de l'été

Automne, hiver, printemps, été
Etre être et avoir été

(1943)

CHANSONS BREVES

1

Depuis si longtemps que tu chantes
N'as-tu pas soif ? N'as-tu pas faim ?
J'ai soif ! mais la fontaine est lente
J'ai faim ! M'aimeras-tu demain ?

2

Vous n'aviez pas ces yeux ma chère
Tout cet avril qui fut le nôtre
J'y lis une phrase étrangère
J'y vois le souvenir des autres

3

Ma jalousie est semblable à la neige
Elle est monotone et pourtant
Elle recouvre, elle protège
Toute la gloire du printemps

MINOTAURE

A manger son propre sang
En tartine sur du pain

A boire l'eau de l'étang
Où les morts prennent leur bain

A prononcer des paroles
Nées de cœurs empoisonnés

A fréquenter les écoles
Des esprits emprisonnés

A marcher sur le chemin
Où l'on marche avec les mains

Le Minotaure a vieilli
Loin des siens et du pays

Il va retrouver les sphinx
Les licornes et les lynx

Qui lui disent il est tard
Déjà l'on ferme l'enceinte

L'homme salera ton lard
Dans un coin du labyrinthe

Mugis encore si tu peux
Minotaure de rien, Minotaure de peu

*

Par une fenêtre pauvre d'or
Entrent la pomme et l'ananas
L'insecte et le poisson
L'oiseau et l'ombre

Pas la peine de faire tant de nuit
Sur un plat de légumes exotiques
Le bateau à voile sorti d'un autre âge
Ira quand même à bon port

A bon port et à merci
A bon port et à son corps défendant

Un cri n'a jamais cassé quatre pattes
A un fauteuil

*

La Reine couchée dans son lit
Ecoute un rossignol chanter
Ecoute aussi la sentinelle
Qui fait les cent pas dans la cour

Cent pas par-ci, cent pas par-là
Une reine et un rossignol
Et le soldat qui sent le rhum
Dans la cour du royal palais

Le soldat couché dans son lit
N'écoute pas chanter la Reine
N'écoute pas le rossignol
Qui fait les cent pas dans la cour

Et le rossignol dans son nid
N'écoute pas la sentinelle
N'écoute pas même la Reine
Qui fait les cent pas dans la cour

Cent pas par-ci, cent pas par-là
Voilà bientôt quatre cents pas
Avec les cent pas du passant
Dans ce palais extravagant

LE MIROIR ET LE MONDE

Chaque jour de ses dents aiguës
Le temps déchire un peu le tain
De ce miroir et restitue
A l'espace un nouveau butin

La lèpre marque le visage
Et masque un regard qui s'éteint
Las et las de se reconnaître
Chaque soir et chaque matin

Le paysage apparaissant
Avec son ciel et son lointain
Libère un reflet et invite
Narcisse à vivre l'incertain
Le limpide, le beau voyage
Entre le soir et le matin

CHANSON DE ROUTE

C'est au crottin de Minotaure
Qu'Eustache a fumé son jardin
Pour du crottin c'est du crottin
A moins qu'il n'ait tort
Et que ce ne soit de la bouse ?

C'est avec du crottin de Sphynx
Qu'Eustache a fumé son jardin
Vous dites du crottin de Sphynx ?
Pour du crottin c'est du crottin
Vrai il se pousse du larynx

Avec du crottin de Centaure
Eustache a fumé son jardin
Avec du crottin de Centaure ?
Pour du crottin c'est du crottin
Cet Eustache va un peu fort

Avec du crottin de Pégase
Eustache a fumé son jardin
Avec du crottin de Pégase ?
Pour du crottin c'est du crottin

Mais peut-être cet Eustache a tort
Le crottin ça vient simplement
D'un vrai cheval, d'un canasson
Nourri d'avoine et de son.

ROBERT DESNOS.

N.D.L.R. — Les deux derniers poèmes ont été découverts dans des manuscrits dont la lecture, parfois conjecturale, est de René Ménard.

INCARNADA *

(ACTE III, SCENE III)

L'action est en 140 avant J.-C. — La ville espagnole de Numance résistait aux Romains depuis quinze ans. Scipion Emilien, le vainqueur de Carthage, est venu mettre le siège devant la ville. Dès son arrivée, il avait reçu dans sa tente une ambassade numantine, composée notamment d'Incarnada, honorable citoyenne de Numance, dont le père, le mari et le fils ont été tués par les Romains : elle est l'image de la résistance patriotique à l'esprit d'impérialisme. Aucun accord n'avait pu se faire, mais Scipion et Incarnada, à travers leurs différences, se sont reconnus pour des êtres de même nature, également animés par l'orgueil et la volonté. Il y a de cela six mois : entre temps, Scipion a fait le blocus de Numance dont la population, décimée par la famine, est à toute extrémité. Incarnada s'est alors résolue à tenter une démarche auprès de son ennemi. Elle vient, de son propre chef, en secret, la nuit, le voir sous sa tente. Cette entrevue fait la matière de la scène ci-dessous. Le décor représente l'intérieur d'une tente militaire, éclairée par des lanternes. Il y a des sièges, un lit de camp couvert de fourrures, un guéridon avec des vivres. Incarnada est introduite par un garde. Scipion l'attendait, debout, face à l'entrée de la tente. Avant de parler, l'homme et la femme se mesurent du regard.

SCIPION — Votre visage est devenu bien pâle, Madame.

INCARNADA — Vous avez plutôt maigri, général.

SCIPION — C'est que nous vivons, ici, dans un perpétuel exercice. Mais vous ?

(*) La tragédie *Incarnada ou la Victoire des morts* a été diffusée deux fois sur les antennes de la Radiodiffusion Française par les Emissions mondiales « Art et Travail », sous la direction d'André Delferrière, avec Mme Anita Soler dans le rôle d'Incarnada et M. Harry Krimer dans le rôle de Scipion.

INCARNADA — Notre frugalité n'est pas favorable au teint.

SCIPION. — Surtout quand on la pousse jusqu'à l'excès... Un fruit ? (*Il lui tend une corbeille*).

INCARNADA (*Avec effort*) — Sachez donc ne pas m'obliger à rompre un régime que vous nous avez imposé.

SCIPION — Je n'y mettais pas d'intention. Mais je vous avoue que l'éprouve du regret pour l'éclat de ces yeux...

INCARNADA — Oubliez-vous qu'il y a six mois vous vous interdisiez toute galanterie ?

SCIPION. — Mais vous êtes venue seule, ce soir, et sans que je vous appelle.

INCARNADA — En prenez-vous avantage ? C'est mal me connaître.

SCIPION. — Vous aimeriez mieux que j'eusse peur de vous, et du poignard que vous cachez peut-être sous vos voiles de deuil.

INCARNADA — Je suis sans armes !

SCIPION — Je n'en doute pas... Je vous vois si désarmée... Tout autant que je le suis moi-même.

INCARNADA — Alors, cessez ce jeu.

SCIPION — Mais peut-être aurai-je laissé traîner... par une négligence coupable ou par je ne sais quel goût du risque... peut-être aurai-je laissé à portée de votre main un glaive, un couteau, celui-ci par exemple... (*Il montre un couteau sur le guéridon*). Quelle tentation ! Le plonger dans le foie de votre ennemi ! Qu'en dites-vous ? Et quel beau retour vous feriez vers ceux qui vous envoient !

INCARNADA — Personne ne m'a envoyée ! Je suis venue seule, librement, à l'insu de tous. Et vous le savez bien. Votre couteau... (*elle le prend et le jette*)... n'est pas une tentation. Je n'ai aucun goût pour l'assassinat. Je n'y vois même pas un remède aux maux dont nous souffrons. Vous pourriez aussi bien me garder prisonnière, me faire exécuter. Et je sais que vous n'y songez pas. Car vous pensez comme moi que ce n'est pas la perte d'un individu, fût-ce le général que vous êtes ou la citoyenne que je suis, qui changerait rien à cette chose immense qui nous dépasse tous les deux : la guerre.

SCIPION — Je vous avais déjà reconnue courageuse, et vous me prouvez qu'il ne faut pas douter de votre esprit. En effet, madame, il n'y a pas place entre nous pour la ruse.

INCARNADA. — Ni pour la traîtrise.

SCIPION — Mais seulement pour la sincérité. Cela vient sans doute de ce que nous éprouvons l'un pour l'autre... comment dirai-je : de l'estime ?

INCARNADA — S'il est possible d'estimer ce que l'on déteste le plus, alors vous avez raison.

SCIPION — Je crois que cela est parfaitement possible... Je ne vous déteste d'ailleurs pas... (*Il s'avise qu'elle est debout*). Prenez donc place ! Rien ne s'y oppose, il me semble.

INCARNADA. — Rien. (*Elle s'assied*).

SCIPION — Madame, j'ai beaucoup pensé à vous, depuis le début de ce long siège. Pensiez-vous à moi, cependant ?

INCARNADA — Je ne vous avais certes pas oublié.

SCIPION — Je ne le demandais que pour vous l'entendre dire. Or, pensant à vous, il m'est venu cette idée : nous sommes bien faits pour nous entendre. Qu'en dites-vous ?

INCARNADA — Ma présence vous montre que je ne désespérais pas que cela fût possible.

SCIPION — Nous sommes semblables.

INCARNADA. — Nous ?

SCIPION — Ne protestez pas ! Ne vous arrêtez pas à ce qui vous gêne en moi d'une façon purement accidentelle. Je suis votre ennemi, en ce moment, par hasard, mais la guerre de Numance n'est qu'un épisode.

INCARNADA — Pour vous peut-être, mais pas pour nous. Rome n'y joue que son prestige...

SCIPION. — C'est le mien.

INCARNADA. — Qu'est le prestige d'un homme devant la vie des peuples ?

SCIPION — Vous négligez les grands intérêts politiques et la raison d'Etat.

INCARNADA — Nous jouons, ici, autre chose qu'un intérêt politique ou la vanité d'un seul homme. Nous jouons l'existence même de notre peuple, de notre patrie. Je n'oublie pas que vous avez menacé de détruire Numance comme vous avez détruit Carthage, jusqu'au ras du sol.

SCIPION — Je ne l'oublie pas non plus.

INCARNADA — Ce que votre esprit de conquête veut effacer du monde n'est pas seulement une patrie ni un peuple. Au delà de notre propre vie, au-delà de Numance nous voyons autre chose.

SCIPION — Quoi donc ?

INCARNADA — Comment vous dire ce que vous ne sentez pas ? Nous avons une certaine idée de la destinée humaine, de la fraternité des hommes, de leur liberté éternelle...

SCIPION — Vous parlez toujours de choses abstraites !

INCARNADA — Pas plus que votre raison d'Etat et vos intérêts politiques.

SCIPION — La liberté, la fraternité, l'humanité, tout cela ne me dit rien. Mais il y a moi, il y a vous, et cela, c'est clair.

INCARNADA — Oui... Vous et moi... Mais il y a aussi en vous et en moi ce que nous représentons, qui est tout à l'opposé. Pour être vraiment des semblables, comme vous dites, il faudrait se former une même idée du monde et des hommes.

SCIPION — Les idées ne sont que des garnitures. Ce que nous représentons ne compte en aucune manière, mais seulement nos personnes, la nature de nos personnes. C'est par là que nous nous rejoignons fort bien vous et moi, quoi que vous en disiez. D'ailleurs, vous le savez. Sinon vous n'auriez pas risqué cette démarche.

INCARNADA — Quelle démarche ? Je ne vous ai rien demandé, rien offert.

SCIPION — Pas encore... Mais vous êtes ici, pour vous entendre avec moi, vous l'avez admis. Et parce que vous sentez que nos natures sont faites pour s'entendre. Parlez de peuple, d'hommes, de liberté, tant qu'il vous plaira : le vrai est qu'il y a en vous un chef comme j'en suis un, et que votre orgueil, que je loue,

ne le cède guère au mien, que je connais. C'est sur de telles similitudes que l'on établit les accords parfaits.

INCARNADA — J'y vois plutôt des oppositions par quoi l'on se déchire.

SCIPION — C'est la même chose... Nous sommes semblables au moins par le fait que nous voici l'un et l'autre arrivés à notre point de perfection : vous, en exprimant tout entière la résistance au siège que je vous fais, et moi, en poussant ce siège jusqu'à porter votre courage à la limite où je le vois.

INCARNADA — Alors, parlons de ce siège, parlons enfin de ce siège, et non plus de nous-mêmes ! Votre perfection et la mienne, qui sont assez prouvées, ne seraient-elles pas de nous entendre pour terminer la guerre ? Vos soldats piétinent dans la neige, brûlent sous le siroco depuis tant d'années ! Nos hommes, nos femmes, nos enfants meurent de faim... Tant de sang répandu de part et d'autre ! Croyez-vous que le prestige de Rome, que la réputation de Numance, que votre amour-propre et le mien en demandent autant ?

SCIPION — Ils l'exigeaient.

INCARNADA — Vous m'accordez qu'ils ne l'exigent plus. Merci, soldat clairvoyant ! Tout cela n'a que trop duré. Quelle gloire ne sera-ce pas, pour vous et pour moi, pour nous deux ensemble, que d'y mettre fin par notre accord ! C'est vrai, Scipion, nous sommes faits pour nous entendre, et nous seuls parmi tous nos comparses.

SCIPION — Enfin, vous comprenez.

INCARNADA — Vous êtes tellement au-dessus de vos gens qu'ils ne peuvent pas pénétrer vos desseins : étonnez-les par notre paix ! Quant à moi, soyez sûr que je ne parle pas le même langage que ceux de mon pays. Ah ! Comme notre paix les surprendra ! Vous seul pouviez m'entendre, et c'est pourquoi je suis venue seule. Faisons cette paix, soyez Scipion-le-Magnanime, donnez à manger aux Numantins, libérez Numance !

SCIPION — Quoi ! Libérer Numance ?

INCARNADA — Et vous couvrir de gloire !

SCIPION — Quelle folie !

INCARNADA — Magnifique !

SCIPION (*Froidement*) — Je crains, madame, que vous n'ayez mal suivi ma pensée.

INCARNADA — Que voulez-vous dire ?

SCIPION — Et que la vôtre n'ait fait bien peu de progrès depuis notre première rencontre. (*Il se lève*).

INCARNADA — Où allez-vous ?

SCIPION — Il n'était vraiment pas nécessaire de reparaître ici.

INCARNADA — Alors pourquoi m'attendiez-vous ? Pourquoi vos sentinelles m'ont-elles laissé passer, m'ont-elles conduit jusqu'à vous ?

SCIPION — Si vous ne comprenez rien, finissons-en. Ah ! Comme vous me décevez...

INCARNADA — Attendez !

SCIPION — Le temps presse, madame.

INCARNADA — Attendez encore !

SCIPION — Mais quoi, mais quoi donc ?

INCARNADA — Comme vous être prompt ! (*Pour elle-même*) Dieu mien, il n'est pas possible que je sois venue pour rien, que je me sois fait cette violence pour rien...

SCIPION — Parlez, madame. Hâtez-vous !

INCARNADA — Oui... Je parle... Reprenez place, je vous en prie... Ecoutez-moi... J'avoue qu'il me restait peut-être certaines illusions, une autre manière de voir les choses, que vous avez eu le tort d'encourager par votre accueil bienveillant...

SCIPION — Je ne suis jamais bienveillant.

INCARNADA — Je le savais, j'aurais dû m'en souvenir, mais je ne vous le demande pas. Revenons à nos positions. Je vous assure que ma pensée a fait des progrès, comme vous dites, et des progrès très difficiles .

SCIPION — En vérité ?

INCARNADA — En vérité... Nous allions nous mettre d'accord, j'en suis sûre. Reprenons donc sans vaine passion...

SCIPION — Et sans subterfuge. Quand je parle d'un accord entre nous, madame, je songe à une conjonction plus rare que votre entente circonstancielle sur un médiocre point de politique espagnole. Je vous expliquerai cela plus à loisir. Mais sachez d'abord que tout ce

que j'ai trouvé en vous, qui avait l'accent du pouvoir, de la puissance, l'allure du commandement, a ému en moi d'assez étonnantes dispositions. Je ne vous aime pas humiliée ni repentante, mais glorieuse, mais fière.

INCARNADA — Je n'ai pas cessé d'être fière !

SCIPION — Bravo ! A quel point cela me touche et me rend favorable, je ne saurais vous le dire sans risquer de m'avancer à l'excès. Mais une évidente envie de pousser jusqu'au bout la force qui me travaille à vous regarder si près de moi, si offerte...

INCARNADA — Moi, offerte ?

SCIPION — Taisez-vous ! Je dis bien : offerte, jusque dans votre refus. Cette envie qui me tenaille pourrait faire que je vous prenne dans mes bras, que je vous porte aussitôt sur les fourrures de ce lit...

INCARNADA — Assez ! Je ne vous aime pas !

SCIPION — Qui parle de m'aimer ? Vous n'êtes point faite pour ce genre de sentiments, ni moi non plus. Et c'est bien là ce que je goûte en vous. Le lit n'est qu'un accessoire, l'amour n'est qu'un plaisir. Notre entente serait d'une autre sorte, pleine de conséquences pour de grands intérêts.

INCARNADA (*Trop promptement*) — J'ai compris, je le savais, c'est pour cela que je suis venue. Enfin vous l'avez dit : vous voulez que je travaille avec vous, pour vous, que je reste avec vous pour servir vos intérêts. J'accepte, si ce n'est pas contre Numance. Gardez-moi donc prisonnière, je me livre. Mais alors... Donnant-donnant : si je reste, Numance est libre.

SCIPION — Ce n'est pas ce que je vous demande.

INCARNADA — C'est ce que je vous donne : moi prisonnière, et Numance libre. Répondez !

SCIPION — Grand Jupiter, mais elle pose des conditions !

INCARNADA — Je ne pose pas de conditions, je vous offre un échange ; et les termes en sont bons, il me semble, quand l'un d'eux est moi-même. Vous me voulez avec vous ? J'accepte, pour sauver mes frères. Numance libre, jure-le, j'ai confiance en toi, et je te jure que je suis ton esclave.

SCIPION — Mais je ne renonce pas à Numance ! Je veux Numance aussi !

INCARNADA — Malhonnête ! Alors pourquoi m'as-tu fait venir ici ? Pourquoi m'as-tu laissé franchir les li-

gnes sans me faire éventrer tout de suite par tes Africains ? C'est eux qu'il fallait charger de me violer. Et il dit qu'il m'aime fière ! Mon humiliation, ce n'est pas suffisant ? Mon orgueil que je viens traîner dans tes bivouacs, ce n'est pas suffisant ? Et il dit qu'il m'aime glorieuse ! Le sacrifice de ma liberté ne suffit pas à te rassasier ? Moi qui me livre, cela ne vaut donc pas Numance, pour toi qui oses me regarder avec des yeux pleins de sang ? O Numance ! Que faut-il faire encore pour sauver tes derniers enfants ? Faudra-t-il me prostituer dans le lit de ce soudard ?

SCIPION — Tu as dit vrai. Il ne suffisait pas qu'une folle idée de l'intérêt de ton pays te pousse à t'humilier devant moi. Numance est ma guerre. Il me faut Numance. Mais Numance n'a rien à voir avec tes rapports avec moi . Numance d'un côté, toi de l'autre. Si tu viens à moi, femme, ce sera librement. Tu aimes la liberté ? Voilà celle que je t'offre : dans mon lit, oui, mais sans t'y prostituer. Au bras de Scipion la plus noble des femmes serait encore à l'honneur.

INCARNADA — Quel orgueil ! Il faudrait le subir et l'aimer pour lui-même ! Le désirer pour lui-même ! Parce qu'il est Scipion, il faudrait voler vers lui comme vers l'amant dont on aurait toujours rêvé.

SCIPION — Je te répète qu'il ne convient pas de parler d'amour en cette sorte de mouvements. Nous ne sommes pas faits pour les élégies. Je te désire, oui, mais pour que nous fassions un couple comme on n'en a pas vu jusqu'à ce jour : un couple de conquérants. Toi, belle et forte ; moi, fort et mâle. Quelle nourriture pour notre gloire ! A nous deux, quel empire ! Je méprise les hommes et je n'aime pas la solitude. Je n'aime pas la solitude mais je ne tolère près de moi que ma propre image : tu es cette image. Accepte, et je te mets avec moi sur le trône de Rome.

INCARNADA — Et le peuple romain ?

SCIPION — Il s'ennuie de sa république.

INCARNADA — Et tu veux le distraire avec des dictateurs ?

SCIPION — Non, mais avec une impératrice. Accepte, et tu règnes !

INCARNADA — Je refuse.

SCIPION — Alors tu perds tout. Car sans moi désormais tu n'es rien. Ta beauté même sera mangée des vers. Ton courage il n'en restera pas trace. Tu seras

rayé de l'histoire. Car l'histoire, ce sont les vainqueurs qui l'écrivent. Personne ne saura qui tu es, qui tu étais, ni même si tu as été.

INCARNADA — J'aurai été le symbole de Numance, de l'Espagne, de la liberté, qui survivront à tes conquêtes.

SCIPION — Un symbole ? Laisse-moi rire. Numance, la liberté des Espagnols, le salut de ta race, je m'en moque, car tout cela n'est que futilité au regard de mon destin et du tien.

INCARNADA — Une futilité pour laquelle on meurt.

SCIPION — Quelle sottise !

INCARNADA — Une futilité pour laquelle une femme comme moi faisait litière de son orgueil et de sa pudeur. Et j'allais presque lui vendre mon corps !

SCIPION — Il fallait le donner. Tant pis pour toi si tu t'obstines à ne rien comprendre à tes vraies vertus. Mais sache bien que Numance, cette futilité, j'en ai besoin pour ma gloire. Et je ne te l'abandonnerai pas, Incarnada.

INCARNADA — Je vous défends de dire mon nom ! Il est à mon époux, à mon fils, à ma patrie.

SCIPION — Je le dis s'il me plaît de le dire. Moi et toi, Scipion et Incarnada, c'est au-delà, bien au-delà de ta petite Numance. Tant pis ! Il n'y a pas, il n'y aura pas de donnant-donnant.

INCARNADA — Il n'y en a plus.

SCIPION — Il n'y en a jamais eu ! A mon tour de dire comme tu as fait naguère : orgueil pour orgueil, je ne veux te tenir que de ma victoire et non pas de ta défaite.

INCARNADA — Ah ! Comme j'avais raison de le haïr.

SCIPION — La haine est une faiblesse chez des êtres tels que nous. Je n'éprouve pour vous pas la moindre haine.

INCARNADA — Quel mérite à ne pas haïr ce que vous assassinez ? Moi, je vous hais.

SCIPION — Ne vous forcez pas ainsi, vous altérez vos traits.

INCARNADA — Je vous hais.

SCIPION — Nous en reparlerons.

INCARNADA — Jamais !

SCIPION — Nous en reparlerons, après la chute de Numance.

INCARNADA — C'est tout ? (*Un silence*) Je veux rentrer.

SCIPION — Vous êtes libre.

INCARNADA — Tout de suite.

SCIPION — Mais vous êtes libre ! Partez, partez donc ! (*Elle va pour se retirer*). Et si je vous offrais l'hospitalité jusqu'à l'aurore... je dis, l'hospitalité... seriez-vous femme à craindre de l'accepter ?

INCARNADA — Pourquoi le demandez-vous quand vous le savez ? Ma place n'est plus ici. Je veux rentrer immédiatement.

SCIPION — Il fait nuit, il neige... Mais vous serez accompagnée... Gardes !... Un mot encore... J'ai remarqué que pas une larme n'est sortie de vos yeux. Ne regrettez rien : vos pleurs ne m'eussent pas désarmé.

INCARNADA — Ne regrettez rien non plus : vous ne m'auriez pas méprisée si vite que mon propre mépris.

SCIPION — Souvenez-vous de ce que j'ai dit : attachée à ma fortune...

INCARNADA — Ou enchaînée à votre char ? Ni l'un ni l'autre. Adieu !

SCIPION — Non, au revoir.

INCARNADA — Vous ne me reverrez que morte.

SCIPION (*Aux gardes*) — Reconduisez cette femme jusqu'aux portes de la ville avec les égards qui sont dus à son rang.

GABRIEL AUDISIO.

LA FOIRE INFERNALE

Voici que des écluses glaciales
Sort, non plus un beau fleuve éclaboussant
La Nécropole d'une pluie de sang,
Mais, fendu par la grille sociale,
Un grand canal qui grouille de bagnards
Joyeux — sauf quelques dévoyés geignards,
Cheveux d'or dans la soupe charbonneuse
Des bons chiens frétillants aux têtes creuses...
— Debout les forts ! Que la Fin vous conforte !
On vous a faits pour la chasse farouche,
Vous serez donc chasseurs — de feuilles mortes...
— On triche ! On nous jette des chasse-
[mouches...
Saint Ange aux mains calleuses, rend justice...
— Rentrez, Cheptel, vos rages de jocrisses
Cependant les élus sur leurs pilastres
Tissent des rêts pour attraper des astres...
Enfants, voici que vos soleils moisissent...
Sachez le grand jeu d'âge de raison,
Apprenez le secret des graves triques
Et puis choisissez vos tombes publiques...
Il va falloir avaler vos poisons,
Empoigner vos passionnantes pelles
Et chanter juste... Heureux ceux qui chancellent,

Heureux ceux qui sentent déjà, heureux
Les audacieux qui misent sur leur sort,
Les sots qui s'enthousiasment de leur mort
Car ils ont perdu l'âpre odeur de Dieu...
Voici les fossoyeurs d'enfants précoces...
Attention, gazelles ingénues,
Voici les enchanteresses qui tuent,
Voici les accablantes en carosses...
Si vous l'osez, sauvez vos roses, faites
Le mur, échappez-vous avec les bêtes,
Enfoncez-vous dans les forêts lointaines
Où vous attendent des dieux en détresse...
— Nos mille cœurs trépignent d'allégresse...
Alors volez vers la Fête foraine,
Allez danser, cigales insolentes,
Dans vos célestes grottes miroitantes,
Ajoutez-vous, femelles obstinées,
Indécentes Cybèles abusées,
Au chapelet du Mage vendangeur
Qui va vous délivrer de vos bonheurs...
Et vous, les indigentes sans entrailles,
Entendez-vous vos cœurs qui vous appellent ?
Ecoutez leur concert de sauterelles,
Allez vous étourdir dans la mitraille !

•

Frères d'exil, fermez vos pavillons
Fêlés aux vagues de la défaillante
Symphonie d'orgues frêles qui vous hante...
Oubliez ces futaies d'affreux crayons
Qui là-bas dans la brume se balancent...
Ce sont
Les escadres d'églises en partance
Vers un sûr océan de cataclysme...
A jamais refusez ce vent d'orage
Qui vous souffle le chant des équipages...
Cœurs flagellés, gonflez-vous d'égoïsme !

Effacez sur le ciel ce grand choral
De croix qui vous angoisse encor... Laissez
Ces beaux labours de jeunes chevaliers...
O voyageurs d'un hiver infernal,
Eveillez-vous ! Où donc avez-vous vu
Pleuvoir du feu sur des enfants joufflus ?
Se dérouler des fresques de visages
Epouvantés ?

Frères de fièvre, un effrayant mirage
Vous a trompés...

Amis, mes larmes ne sont pas pour ceux
Qui se délassent de leurs déchirant
Réseaux de nerfs, ni pour ces bienheureux
Porteurs de croix qui se complaisent dans
Leurs biens nobles labeurs de templiers
D'enfer, mais pour ces dieux coiffés de fonte...
Entendez-vous leur complainte qui monte
De ces massifs de Monts des Oliviers ?
Les voyez-vous, par leurs yeux entr'ouverts,
Leurs âmes affolées s'envoler vers
Les plages de leurs songes défendus ?
Les révoltés soulèvent leurs couvercles
Et terrassés retombent dans leurs cercles...

O Milliers de moi-mêmes inconnus !

GILLES QUÉANT.

LE VERT PARADIS *

Normand, tout frigide qu'il fût et disgracié qu'on le trouvât, en vint à tenter, lui aussi, sa chance. Myriam lui avait assuré que Simone Lesueur se mourait de passion. Ce fut le signal du grand vent d'amour qui souffla au mois d'avril dans les classes de 4me A. Les billets s'envolaient de table en table. Les complicités nécessaires des voisins entraînaient les pensées, échauffaient les cœurs. Une demi-douzaine de fiançailles se nouèrent ainsi dans le secret des études, sous l'œil inoffensif de M. Robic, de M. Lions, du Phoque, de toute la ménagerie et la séquelle des pions. Il faut dire que ces billets étaient des chefs-d'œuvre de naïveté. Les leçons de cynisme de Myriam ne pouvaient profiter à toute la classe. La plus exécrable sentimentalité s'y répandait avec le vocabulaire au complet ; et les cœurs percés de flèches, et les pétales fanés, et les mèches de cheveux, et le reste. Quelques garçons poussaient la plaisanterie plus avant et s'acharnaient à décider « l'élue » à un rendez-vous au Luxembourg. Mais les filles ne voulaient donner leurs baisers que sur papier quadrillé. Simone Lesueur avait de son côté, abandonné la partie sans que Normand en parût trop affecté. Il se lia avec l'élève qui lui servait d'intermédiaire pour faire parvenir sa correspondance. C'était un nommé Rigal. Amoureux lui aussi, il passait son temps à composer ses poulets à l'intérieur d'un cœur dessiné d'un trait de crayon qu'il effaçait ensuite pour laisser au texte seul la forme du cœur.

Ce fut lui qui, le premier, se fit prendre. M. Robic se saisit du billet et le lut à haute voix, ce qui déclencha, même chez ceux pour qui cette littérature était une parturition quotidienne, l'hilarité féroce propre à tous les collégiens en pareilles occasions. Le pauvre

---

(*) Ces pages sont extraites d'un roman portant le même titre, à paraître prochainement.

Rigal, rubicond, passa la fin de cette classe à la porte, songeant aux infortunes de l'amour, et dut copier trente fois le sonnet d'Oronte afin, selon le mot du professeur, d'éviter à l'avenir de se commettre dans les facilités du genre.

Après en avoir délibéré avec François, et par mesure de consolation, Normand introduisit Rigal au paradis (1). Le proselyte se montra digne de l'épreuve. Myriam lui accorda le baiser sacré. On prêta serment sur papier timbré. Rigal fut nommé adjoint de Normand pour surveillance aux issues.

Bientôt un autre élève fut admis à pénétrer dans les lieux secrets. Un garçon bruyant que Basson avait entraîné un jour à la Kermesse et qu'il disait affranchi. On ne l'appelait que « Grenouille », bien qu'il eût le coup de poing facile et ne manquât pas de s'écrier chaque fois : « Je m'appelle Tétard, si ça ne te fait rien ! et mon père est colonel !»,argument qui impressionnait toujours. Grenouille eu droit aussi au baiser sacré et parapha son serment avec beaucoup de noblesse.

Myriam s'isolait moins avec Basson. Elle aimait à régner sur ces garçons qui lui étaient dévôts, et s'ingéniait à les pervertir par des propos intempérants et quelques-unes de ses plus fameuses histoires algéroises.
Puis vinrent enfin les grandes séances de Magie. Myriam avait commencé d'assez anodine façon en tirant les cartes. Le poker était délaissé. C'était à qui se ferait dire l'avenir par Myriam. Elle se recueillait et annonçait toujours des malheurs ; on sentait chez elle une volonté évidente de troubler sa victime. « 1, 2, 3, 4, 5, je vois un blessé. 1, 2, 3, 4, 5, la tête fracassée... Tu vas avoir un accident ». Rigal riait jaune. Bientôt les cartes semblèrent insuffisantes. On essaya la table tournante sur la caisse. Mais Basson trichait visiblement. Myriam préconisa alors les « envoûtements ». Elle apporta une statuette de biscuit et assura qu'il n'y avait qu'à désigner une personne à qui on voulait du mal. Elle imposait les mains, et, ensuite, munie d'une aiguille, piquait la statuette en différents endroits avec des paroles kabalistiques. Elle choisit comme première victime son propre père. Cela créa un malaise dans l'assistance. Mais elle n'en continua pas moins : « En ce moment, il doit souffrir à la jambe ». Elle s'arrêtait et d'un ton convaincant : « Surtout, il ne faut pas lui percer le cœur, car il mourrait instantanément ». Elle appuyait ses dires par des exemples tragiques et in-discu-ta-bles.

(1) C'est-à-dire dans la cave de l'école.

La cave devenait de plus en plus un lieu maudit. Normand qui avait commencé par être très intéressé par la magie, finit par réclamer d'autres jeux : « Moi, j'te l'dis, ça va nous porter malheur ! »

●

A leur tour, un couple d'amoureux se vit découvert par M. Robic. Ce dernier prit la chose assez mal. Les deux élèves furent dépêchés chez le Phoque et l'on envoya aux parents de la fille le billet qui lui était destiné. Il y était question de « Lady Chatterley », et cette fois-ci le professeur ne trouva au programme aucun texte qui pût amender cette littérature-là.

Le clan de Myriam faisait fi de ces sottises. On n'en était plus à se communiquer des titres de livres pornographiques. Ils utilisaient du reste en classe depuis quelque temps, un argot où la plupart des termes étaient remplacés par d'autres, moins incendiaires, notamment « Cave » par « Paradis » et « Amour » par « Danse », ce qui donnait une allure toute spéciale aux billets et, à la rigueur, les eût fait prendre par Robic pour quelques poèmes surréalistes.

Il était maintenant reconnu que Basson et François devenaient, selon le titre officiel adopté, « les amants » . Ils en tiraient divers avantages et bénéficiaient sur leurs séïdes d'un empire presque aussi étendu que Myriam. Basson avait accepté la chose. Et François n'était plus très sûr que Myriam n'eût pas voulu d'une façon définitive le persuader qu'elle se partageait complètement.

François apporta un dictionnaire médical subtilisé à Gérard. Seul, Basson s'y intéressait.

— Comment tu l'as eu ?

— C'est à mon frère. Il fait sa médecine.

— Même que je le connais, ajouta Normand.

— On n'est pas ici, pour parler de mon frère, interrompit François coléreux.

Basson se replongea dans la gynécologie.

Mais bientôt il fallut innover. Myriam, avec sa magie, n'avait plus de succès. Les séances devenaient monotones et souvent même ils hésitaient à descendre.

Un conseil eut lieu où chacun devait se surpasser en trouvailles. Grenouille proposa des parties de colin-maillard avec gages. Bien qu'il fît preuve d'une certaine imagination pour les gages, son projet fut rejeté. Trop banal, il n'était pas digne du paradis. « Tu te crois dans un patronage », avait dit Myriam.

Ce fut Normand qui remporta les suffrages. Il le confia tout uniment : son plus grand désir avait toujours été de voir une femme nue. Mais Myriam accepterait-elle ?

Elle ne dit pas oui immédiatement. Ses conditions surprirent ; avec elle on s'attendait à tout :

— Ceux qui voudront voir paieront vingt francs.

— Vingt francs !

— Et « les amants » ? demanda François.

— Pareil.

Basson accepta.

— On est fauché, fit Grenouille.

— Prenez les ronds.

— A qui ?

Elle haussa les épaules.

— C'est pour acheter « les Nuits » d'Alfred, avec des illustrations, murmura-t-elle à l'oreille de François. Je les ai vues dans une vitrine.

Elle ajouta plus bas encore :

— Toi, je te rembourserai.

•

Les fonds ne furent pas réunis avant trois jours. On décida que le spectacle aurait lieu le samedi.

— Mais tu crois qu'elle osera... complètement ?

— Evidemment. On en a vu d'autres...

Dans la salle du lit, on disposa sur la caisse qui tenait lieu de table, les trois lampes et la torche de François.

Normand se montra sévère pour la surveillance et mit Rigal et Grenouille en poste d'observation. La porte était fermée de l'intérieur, à clé. Deux barricades furent dressées aux extrémités du couloir.

— Eh, Sibi, tu te deshabilles ?

— Allez quoi, on a payé !

— Pas devant vous.

— Devant moi, dit Basson.

— Barrez-vous tous ou je rembourse !

— Elle est vache pour les Amants, dit Normand.

L'animation entre les garçons était beaucoup plus grande qu'à l'accoutumée. Les couloirs s'emplissaient de murmures. D'un bout à l'autre, on se hêlait de cette voix étouffée, si particulière, qui était la voix du paradis et ne ressemblait à aucune autre, même pas à celle qui traversait les rangées de tables, en étude. L'obscurité était presque totale. Basson, exceptionnellement, avait gardé sa lampe. Il ne faisait pas très chaud. La chaudière devait être en sommeil. Grenouille plaignait la femme nue.

L'attente devenait douloureuse. Basson chantonnait le refrain d'un tango à la mode.

Le signal avait été convenu : Myriam devait, trois fois, diriger le faisceau lumineux de la torche vers le couloir. Mais rien ne venait.

Maintenant les garçons se taisaient. Peut-être se recueillaient-ils. Le moment était grave.

Rigal, à plusieurs reprises, alla vérifier la porte. Il ne cherchait pas à dissimuler ses appréhensions. « Si tu as la frousse, fous-le camp. Mais on ne te rendra pas le fric ». Il était resté.

Il était là, les genoux se frottant l'un contre l'autre. François s'appuyait au mur suintant. Il s'efforçait de distinguer Basson, assis non loin, sa lampe lui éclairant les pieds. Des chaussures à larges œillères de cuivre. Il n'y avait plus que cette paire de chaussures ; le reste disparaissait dans le néant.

Soudain, le signal eut lieu.

Le faisceau de lumière avait frappé Normand et il essaya de se cacher, comme s'il s'était senti découvert.

Ils se massèrent tous, sauf Rigal qui devait rester en sentinelle et n'être relevé que cinq minutes plus tard par Grenouille. Mais ils hésitaient à l'entrée de la salle. Basson enfin, fit un geste superbe et annonça :

— Messieurs, venez voir Vénus, entrez, entrez donc, voici Vénus !

Personne n'apprécia ce ton de montreur de foire.

Myriam se trouvait dans l'ombre.

On la devinait debout sur le lit ; mais il était encore difficile de savoir si elle avait tenu vraiment sa promesse. Les lampes étaient sur la table, mais éteintes. Basson ne voulait pas encore éclairer le lit.

Enfin chacun, à tatons, se saisit de sa lampe et, avec un ensemble mystérieux, ils éclaboussèrent Myriam de lumière.

Elle était nue.

On n'entendit aucune exclamation. Mais le silence était le plus bel hommage qu'ils pussent rendre à leur Reine. Elle se tenait toute droite, dans une pose de statue, avec un geste de la main un peu trop affecté. Une mèche étonnemment noire et bouclée tombait en avant de l'épaule. Elle ne souriait pas.

François sentit que Normand lui saisissait le bras, comme pour se retenir. Il se dégagea avec brusquerie.

Son regard s'accrochait à la pauvre touffe de poils qui semblait une souillure et déparait l'ensemble. Il savait que tous, ils regardaient là, — et s'étonnaient.

Elle se mit à bouger et le sortilège commença.

●

Son dos tourne lentement. On peut croire qu'il se tord. Puis, les reins prennent un rythme de danse, de plus en plus accéléré. Elle élève les bras et touche presque à la voûte. Personne ne bouge. Ils sont tous muets. On entend seulement le souffle de Myriam qui se précipite et le grincement ironique du sommier qui menace de crever pour de bon. Les bruits assourdis de la cour parviennent, qui rendent plus extraordinaire encore la nudité de la fille ; et la crainte s'empare des garçons et les enveloppe.

La voici qui s'immobilise un instant et prépare dans une lente rotation, un nouveau bond. Ce corps règle la respiration de tous, leur souffle suspendu à ses repos, libéré à son jaillissement. Dans son grincement court et mauvais, le sommier répond aux cabrioles prodigieuses. Myriam les ensorcelle, chacun de ses membres, chaque partie de son corps participe à cette fascination. Ils la voient envahir l'impossible, les emporter dans... non, pas dans un rêve. Ah, non, ils ne rêvent pas ! Ils sont là, tendus de tout leur être, l'œil exorbité, la main crispée sur leur lampe. Ils vivent, ils vivent comme jamais, — surveillant ces fesses un peu tristes qui se dérobent maladroitement et reviennent sans cesse, sans cesse, sans cesse...

François cille et se livre à une multitude de réflexions. L'inquiétude le gagne à la vue de l'extrémité brune des seins. Toujours, il a pensé que les seins devaient être roses, d'un rose aggravé pendant l'amour. « Je savais que c'était une véritable sauvage, pense-t-il. Et cette danse ! C'est une sauvage, une vraie... » Il regrette aussi que les jambes soient si graciles, mais il a remarqué que Myriam a poussé l'honnêteté jusqu'à enlever ses chaussures. Maintenant, il ne voit que ces orteils furieusement mobiles, fouillant le sommier, froissant l'étoffe à damas de Normand. Elle n'a gardé que son collier qui lui bat la gorge avec un cliquetis de pièces de monnaie.

Rigal, se voyant délaissé, est venu se joindre à eux.

Depuis quand étaient-ils là ? Aucun d'eux ne le sut jamais. Il sembla que le temps s'était arrêté et que cette danse fabuleuse s'était glissée pour les retenir tous dans une extase commune.

A la fin, Myriam, recrue, s'était jetée sur le lit, une jambe pendante, les deux bras allongés. Ils ne voulaient pas encore bouger et continuaient de regarder. Sa peau resplendissait de blancheur sous la lumière crue et se détachait de l'ombre avec une intensité surnaturelle. Elle respirait avec une précipitation inquiétante, — mais sur son visage, tourné contre le mur, François crut deviner un sourire de ravissement.

On percevait distinctement les appels du Phoque qui criait après un élève. Cependant, le spectacle de cette fille nue, abattue à dix mètres, à cent lieues de la cour de récréation, les retenait toujours pétrifiés.

Il fallut qu'un ballon de football donnât avec violence contre le soupirail pour que Myriam se dressât et, au risque de se faire entendre de la cour, glapît dans une fureur subite :

— Partez, partez tous, maintenant ! Laissez-moi !

Pris de panique, ils se bousculèrent jusque dans le couloir.

Entre eux, ils n'osaient pas davantage s'épancher. Hormis Basson, peut-être, ils gardaient au fond d'eux-mêmes l'impression d'avoir été complices d'une monstrueuse faute, de s'être rendu coupables d'un impardonnable méfait.

Puis, le charme se dissipa, et l'angoisse.

Myriam devait se rhabiller et, bientôt, elle apparaîtrait au bout du couloir. L'étrange danse deviendrait un vrai rêve. Plus rien n'existerait que l'image d'une fille lumineuse, immense, lançant ses bras dans la fausse nuit de ce souterrain, — et l'image s'endormirait dans le cœur de Grenouille, dans le cœur de Rigal, dans le cœur de Normand, dans le cœur de François, et, — qui sait ? — dans le cœur de Basson.

Normand fut le premier à manifester son excitation. Il tint surtout à revendiquer l'honneur d'avoir été à l'origine de ce spectacle :

— Hein, cochon de Rigal, tu n'en as jamais tant vu ! Sans moi, tu n'aurais peut-être pas admiré de si tôt une femme à poil !

Basson donnait des renseignements et se flattait de pouvoir faire des comparaisons.

Ce devenait un véritable brouhaha. On retombait dans la vulgarité, dans la vantardise, dans la niaiserie. Chacun voulait dire son mot et l'on se malmenait pour se faire entendre.

L'arrivée de Myriam rétablit le silence.

Elle écarta deux parleurs, et d'une voix sèche presque coléreuse, décréta :

— Taissez-vous, crétins ! C'était de l'ART ; vous ne savez pas ce que c'est que l'ART ?... Pauvres types !

Personne ne parut comprendre au juste le sens de ces paroles. Mais le ton ne permettait pas de réplique. François la trouvait plus radieuse que jamais. Ses yeux brillaient d'un éclat inhabituel. François se déplaça pour se mettre à côté d'elle, et pouvoir lui toucher le bras. Il avait dans la bouche un goût de sang, car il ne cessait depuis une demi-heure de se mordre l'intérieur des joues.

Il sentit aussi un point de côté, à droite, comme s'il avait couru longtemps, longtemps.

ANDRÉ BRINCOURT.

CHIRURGIE

A R. PASSERON.

Il faut être absolument moderne.

A. RIMBAUD.

AVANT-PROPOS

Les notes qui suivent ont été prises au cours d'une trépanation à l'hôpital de N... alors que, désertés par suite de l'avance allemande, ses bâtiments étaient laissés à la charge d'un seul chirurgien et de deux infirmières. La triple coïncidence qui dans le même temps mit aux prises une opération et un orage alors que l'invasion déferlait sur le pays, ne signifie peut-être pas autre chose que ceci : quelques événements privilégiés se déroulant en série sur des plans divers peuvent objectivement se répondre, voire se compléter.

Le témoin qui s'identifie facilement à chacun des personnages présents (nature, opéré, chirurgien et cette femme égarée qui parcourt sa solitude) montre assez par son expérience que, sans céder à l'anthropomorphisme, l'homme peut se sentir suffisamment au monde pour en éprouver la cohérence et la puissante détermination.

Ce n'est pas non plus un hasard si la guerre en ce texte n'apparaît que dans sa conséquence la plus visible, l'hôpital abandonné. Elle joue pour ainsi dire le grand rôle en l'affaire, elle est le deus ex machina qu'en vain l'on chercherait dans une sur-nature.

●

Il n'y a rien peut-être davantage que la chirurgie, qui soit moderne. Le scalpel qui tranche et trie, ouvre et explore, est ainsi cet outil privilégié que toute connaissance revendique, qui ose payer tribut. D'un geste unique et sûr va-t-il à la gangrène, aussitôt il propage d'infinis orages à travers les organes. D'un geste unique et sûr met-il en évidence le nerf, il prête des possibilités sans limites aux rêveries actives. Victimes et bourreaux collaborent délicieusement à des étés flamboyants.

Le masque blanc échappe aux lueurs du mercure, le masque dans une pénombre natale, le masque que coupe incessamment le mince ruban d'un regard (un regard décidé qui traverse l'obstacle) : Il se penche sur la masse confuse qui s'agite dans son double spongieux. Mais le nickel dégrade encore si possible l'obscurité, amarre à ses éclairs les dernières flottilles de clarté qui vaguaient dans les golfes. Est prêt à donner son rôle. Aera sudent. Dehors les bronzes suent.

Que l'on considère un instant l'opération : elle ouvre les voies royales. Sans ambiguïté, elle apparaît déjà comme une dialectique du froid et du chaud. La lame et l'éther ont affaire sûrement avec la glace (l'une accentue le métal sur une ligne invisible ; l'autre déchiquète des cigales). La moiteur interne du corps et la moiteur interne de l'air convergent dans les battements d'un mal blanc (déjà), **appuient le front sur la vitre. Ainsi le froid et le chaud coexistent sans jamais se mêler, s'opposent sans jamais se confondre : le couteau jamais ne rafraîchit l'abcès.**

Les nuages roulent et ramassent sur l'horizon une énorme masse plombée ; glissent furieusement sur les plaines qui s'érodent. Au front du métal oxydé, veille une lueur inquiétante. Les arbres se perdent dans la laine que le cri ne perce pas. Que toute la journée la terre offerte et molle se soit chargée de fluides, maintenant l'herbe rend sensible le passage d'une aigrette. Surplombant les landes, en attente sur les collines, les bâtiments de l'hôpital érigent leur surface éclatante en écran pour les boues et le feu qui cherchent le point faible : une fenêtre comme une tempe, un corridor où ruer. Un instant, tout apparaît comme si ces architectures n'étaient très précisément situées à cet endroit que pour capter et absorber toute l'électri-

cité menaçante, pour rétablir un équilibre que l'aspect même du paysage, fut-ce par un temps ordinaire, ne laissait pas de suspecter.

Si sur le plan magique, le sacrifice trouve un aboutissement dans le drame, à quelle destinée post-scientifique est promise l'opération ? Toute évolution de la technique s'accompagnant, mais avec un écart en progression géométrique, d'une évolution de la sensibilité, quelle peut-être, au point actuel des sciences, la chance de cet homme moderne qui habite désormais les conquêtes les plus récentes de la connaissance ? Ces deux questions bien entendu, semblent posées en dehors d'une période de transition, une sensibilité encore à l'arrière-garde du front de la raison militante, donnant naissance à une espèce d'épiphénomène se substituant à elles et réagissant uniquement en fonction de ce décalage. Et de ce fait, l'histoire de la sensibilité a tendance désormais à n'être plus que l'histoire de ce décalage : l'homme n'est plus à l'accord avec ce monde qu'incessamment transforme sa raison. Comme on le dit communément mais justement : il n'a pas surmonté la machine.

Dans la grande salle sonore, rien ne s'y rencontre qui ne soit outil. A travers ses vitres, s'enfuit à perte de vue une infinité de pièces également vastes et obscures. Parfois l'une d'elles s'éclaire vivement et une femme en peignoir rose s'égare à rechercher on ne sait quoi de pressant. Peut-être après tout l'angoisse ou l'énervement de l'orage à venir pouvait la mener à poursuivre son écho dans les corridors. Elle repart lentement et si la paix s'évapore sur sa poitrine en feu, d'autres salles situées dans d'autres ailes résonnent de portes qu'elle claque. Jusqu'à ce qu'épuisée, elle tombe quelque part sans que le moindre bruit déchire son armure d'étoupe.

Avec précaution alors, dans la chambre de travail, l'infirmière assistante gante de rouge les bras et les mains du chirurgien. Un regard.

Toute imagination vraie tient au corps. Toute imagination vraie vient du corps. Elle arrache le corps à lui-même, le restitue à la pensée. Alors seulement la pensée devient concrète. C'est-à-dire active. Elle communique au monde, elle relate. Ce n'est plus ce

nuage chargé d'encres violettes qui se traîne comme une chienne grosse sur les landes désolées, mais la hache du sacrificateur, maintenant le couteau du chirurgien, qui change la peur en cris d'espoir, le sang en rires. Dès lors, le bourreau EST excellemment celui qui transforme. Leur aura inquiétante ne disparaît pas pour autant; elle tend seulement à se confondre avec l'aurore qui se lève à travers les yeux encore mal désillés de la nature.

Un silence de gomme comble la glaise là où elle cède. Pèse sur le plus infime monticule. Si opaque est-il, la sève et l'eau vive ne se manifestent plus que comme le suintement d'une terre parfaitement gorgée et malade. Les roulements furieux du ciel se figent dans le creuset de l'horizon.

Dans son rêve massif, la femme se ronge les ongles. Le masque blanc se penche. Des mains de buis humide modèlent un linge glacé sur le visage bouffi du patient.

Il y a donc cette porte que l'éther ouvre sur les couloirs (on peut les parcourir dans l'hôpital même) et la victime avance dans une nuit de couteaux tirés (ce n'est pas qu'elle rêve, on ne rêve jamais de ce qui n'est pas réel) mais elle avance et se dépouille. Enfin il ne reste plus d'elle qu'un réseau de nerfs à vif, qu'une géométrie de muscles. Il serait vain de se demander où plus précisément sa physiologie est sensible, REPOND : à chaque point vibre une image qui se prolonge et s'étend, qui correspond avec le monde. Au point d'impact, tout l'univers est sollicité, tout l'univers se suscite.

Attentive, la victime ruse avec l'inquiétude, guette l'apparence. Le chirurgien est prêt : il lui suffit désormais de faire pression ici, de soulever un organe là pour réduire le corps à son épure essentielle, c'est-à-dire à cette série de mouvements implacables dont aucun ne doit se perdre, cette série horlogère où la tumeur la plus ténue est parasite. Au premier trait de la lame l'orage éclate :

QUI

habite l'os où il éclate ?

vous ne souffrirez pas vous ne souffriiiii

La membrane couve les fontanelles

l'embryon se sort de la tête

ne souffre ne souffri. Vous fri pas
Mais il n'y a pas de tête
Mais il n'y a pas d'yeux
Surtout pas d'yeux

Rirez rirez rirez pas
Il y a cet os qui éclate
Il y a celui qui habite
cet os qui éclate
Monsieur l'opéré

scie made selle ci !

MAIS QUI
a fait cette scie avec l'os des dents

QUI QUI

La pince s'il vous plaît
Car l'électricité, messieurs
l'électri **SCIE** té
ARRIERE
l'heure est aux éponges noires

tenant un peu d'ouate

à l'aiguille dans l'os
dans le centre
le centre de la tête
la tête la tête
toute la tête à tête d'étoupe

Maintenant que l'orage tient la terre entière dans sa main, un mouvement furieux anime tout ce qui n'était jusqu'alors qu'une épaisse coulée de métaux tant il semble désormais qu'une charge immense (qui se serait reserrée en elle-même), tant il semble donc qu'une brusque déchirure l'aie d'un coup libérée, pour tout soumettre à son ordre, pour tout livrer à ses ravages. Le trait d'un scalpel, la morsure d'une scie ont suffi pour déchaîner par la fente de l'éclair un cataclysme immense, une fête glacée. Dans le même temps la tête de l'opéré flottait avec le monde.

La physiologie livrée à ses seules ressources, il n'est pas un muscle qui ne réponde à l'univers. La ligne nerveuse de la foudre qui affleure, n'est-ce pas cette bouche inquiète qui tout d'un coup a soif d'air, qui tremble à rechercher la condensation imminente de la pluie ? Dans le corps de l'abandon, dans le corps familier où les arbres tissent les soucis du vannier, où les ronds-points de soleil alimentent d'incessantes avenues, dans le corps déplié, on lit, comme une carte, le présent d'un accord.

Il est à croire (aux yeux de l'infirmière dans lesquels flotte le visage de l'opéré), maintenant que la terre détendue se laisse aller à sa douceur, il est à croire que la pluie (large comme les tétons d'une femme) a inséminé de la chaleur, la pénétrée d'une chaleur plus intime. Les bêtes se frottent le pelage sur les feuilles, collaborent à l'odeur rafraîchie d'un ciel clair. Au loin, peut-être, quelque part dans l'opulence retrouvée, une charette transporte des hommes qui dorment, la bouche ouverte, abreuvant leur fatigue d'un air libéré.

Le caractère très spécial que prend le sourire (ou le regard) de celui qui passe (non pas obligatoirement qui meurt), qui va d'une tension extrême à un ravissement sans bornes. Cet été à son crépuscule, cette mare changeant d'aurore annoncent suffisamment que le supplice n'avait pas d'autres fins : rétablir un ciel délavé et nu jusqu'à perte de vue, définir un nouvel espace où les objets retrouvent la place même que le corps leur souhaitait. L'arbre debout est une femme qui se baigne dans les cinq heures du soleil. Une lumière exacte dore le temps infini d'un regard dans le mouvement des feuilles qui répond au ruisseau.

Le chirurgien a laissé les lames et les gants et le soleil retrouvé montre du doigt les lames et les gants. Il n'y a plus dans la pièce que ces lueurs-là qui gardent un souvenir, que ces outils qui soient encore imprégnés de (impressionnés par) la fête des tumultes. Agressifs, ils le sont toujours à coup sûr. Mais parce que déjà ils se chargent de leur destin futur... Beaux comme la rencontre fortuite sur une table à dissection d'un scalpel et d'un gant de caoutchouc.

Avril-Juin 1948.

J. LAUDE.

POÈMES

SEUL ARBRE DES ROYAUME PETRES...

Seul arbre des royaumes pétrés, lyre du cap et de la mer,

J'écoute les vents d'Arabie.

Tandis qu'une lune de victoire élève sur les sables son bouclier de sang,

J'écoute les vents d'Arabie,

Un par un, de chaque branche accordée.

Vent de Pount, vergers d'encens gardés de rois serpents ; vent d'Himyar ;

Vent des perles ; vent d'Our qui prend aux portes les pas tournés vers le désert ;

Et le vent sans lieu, précipité d'entre les portiques d'étoiles.

Le dernier vent s'est écoulé hors de la citerne des nuits.

J'attends l'oiseau qui va surgir d'une rupture de ténèbres,

Noir de cieux respirés et de toute haleine vivante,

Pour ma cime.

Posé ! Le feu prend à ses griffes.

Son corps crépite de lumière.

O rouge ! comme étoile grande ouverte, balise aux bancs de brume galactiques.

O feu ! jusqu'aux pointes des ailes tendues.

Feu de flèches dressées sur le désert.

Les cendres brillent sur le sable, pures, de mort, sur la pureté sans vie.

Au grand suspens de l'aube, il va renaître.

•

Feuilles brûlées, branches tronquées, limé de sable par la paume des vents,

J'attends la nuit, les griffes, le feu recommencé :

Seul pour lui seul, autel de joie pour l'ascension de sa joie.

J'AI SOULEVE LE MASQUE D'OR

J'ai soulevé le masque d'or. J'aspire la nuit maternelle de la roche close.

Je touche au repos sacré de la Terre, plus bas que le murmure des germes déhiscents,

Au socle de fondation, où les pieds des empires ne retentissent pas.

Nulle torche n'éveillera les servants, nul soleil ne descendra au noir de ma pupille.

Mais des piliers de l'univers les fleuves des cieux confluent vers ma soif

Et les lotus des nébuleuses fleurissent l'apaisement de mon souffle.

Joie et Justice.

PATRIE

Pour toutes les brèches de la nuit que descendent [les rêves
Je vais à toi, patrie.

Par l'ordalie des flammes rampantes, pieds nus sur [l'été,
Je marche vers toi, patrie.

Par les versants de pluie où les mugissements [s'étouffent
Je m'écoule vers toi, sans te voir.

•

Patrie ? Cœur de Fès poignardé de rhaïta, *sang noir entre les peupliers de lune ?*

Arceaux suspendus de Grenade, vide pour le cœur vide, myrtes et colombes ?

Palais pressés de désert, bassins sans regard, créneaux où ne posent plus les vols de flèches ?

Afrique de tombes et de fleuves séchés ! Et ton ombre sur mes pieds, Nefert-qui-es-venue...

•

Patrie ? Je sens courir dans mon souffle les brumes basses sur les colchiques.

Les trèfles possédés d'abeilles bourdonnent leur plénitude ultime contre la joue du ciel.

Le cheval de l'Automne tire d'entre les nues les premières pommes

Et leur sève d'étoiles mordues pleut dans les nuits de septembre.

La vitre, au penchant de Seine, attend le visage de l'enfant qui régnait sur les nues,

Sur les toits bruineux, les premières lampes, les marronniers qui se dévêtent dans la brume,

Joyau par joyau, pensée par pensée, princes de méditation et d'ascèse —

La vitre, toute solitude, muette d'espace abandonné, de lumière inaccueillie.

Mes terres : mes déchirements. O buée des possessions !

●

Il vient vers toi, patrie, celui qui n'a pas de patrie, le sans-terre, le détourné des hommes,

L'ami des seuls dieux qui a laissé les dieux, le parcoureur du ciel parvenu sur le faîte.

Je retourne.

Le dernier sable de lumière a craqué sous mes pas
La cendre primordiale retombe sans me traverser.

Je retourne.

J'émerge de la courbe desserrée, Serpent des Ages,
Serpent des Lieux ! souffle jongleur des bulles [galaxées !

●

C'est là. Ce fut ma neige. Rosée, je retourne au sourire.

GABRIEL GERMAIN.

LA DESCENTE AU LABYRINTHE

L'application à l'art de la psychologie des profondeurs a, sur un point au moins, modifié notre vision de façon très perceptible. L'œuvre totale d'un écrivain ne nous apparaît plus comme un archipel d'œuvres distinctes. Nous savons que ces îles sont reliées entre elles par une structure de grands fonds. Cette formation est inconsciente : il faut la découvrir pour voir se révéler l'unité de l'œuvre totale et la signification de chaque îlot. Un grand problème se pose alors. Cette structure sous-jacente est-elle absolument constante, comme une sorte d'attitude affective, fixée dès l'enfance et qui caractériserait l'artiste — ou bien varie-t-elle pendant la vie de l'artiste lui-même ? Autrement dit, le déroulement des œuvres, à la surface, double-t-il et exprime-t-il une évolution profonde ? Je crois pour l'instant, d'après mes propres recherches, que la seconde hypothèse est vraie, à condition d'admettre que l'évolution inconsciente est extrêmement lente, comme si elle se produisait dans un temps beaucoup moins fluide que le déroulement conscient. Je ne veux pas discuter ici de ce point mais simplement indiquer comment une croyance hypothétique m'a amené à rechercher, dans la succession des tragédies de Racine, une évolution inconsciente, comme une sorte de mouvement géologique. Ceci revient à admettre le passage d'une tragédie à l'autre par un jeu de métamorphoses — Britannicus, par exemple, devenant Bajazet et Néron, Roxane. L'idée de pareilles modulations musicales peut surprendre au premier abord, mais on voit vite qu'elles sont obligées et naturelles, puisque tous ces personnages sortent, en vérité, d'une seule âme et doivent en refléter l'architecture et les continuités intimes. Cette difficulté surmontée, un fait apparaît aussitôt. Le père est absent dans les premières pièces. Mort dans *Andromaque* et *Britannicus,* il menace constamment de reparaître dans *Bajazet* et reparaît, en effet, dans *Mithridate*. A partir de cet instant, sa présence et sa voix se font de plus en plus impé-

rieuses (encore que le thème de l'absence supposée et du retour soit repris dans *Phèdre,* comme si cette pièce devait résumer quelque chose d'essentiel). On peut donc supposer que *Mithridate* marque une sorte de point central — l'apparition du père. Cette constatation est aussitôt renforcée par deux faits remarquables. *Mithridate* est la seule tragédie de Racine où le fils obtienne d'épouser celle qu'il aime — et celle qu'il aime est la femme de son père. Ce point central se trouve donc être un Œdipe (comme il fallait s'y attendre), où l'inceste réalisé offre d'ailleurs ses deux ailes symétriques : la mort du père (Mithridate) et le châtiment du mauvais fils (Pharnace), tandis qu'au centre le bon fils (Xipharès) obtient la mère (Monime). Mais voici le second fait, à mon sens plus intéressant que le premier. Dans une tragédie de Racine, il y a toujours ceux qui possèdent la force, c'est-à-dire les armes, et ceux qui, privés d'armes, sont captifs ou impuissants. Or, avant *Mithridate,* c'est-à-dire avant l'arrivée du père, les armes sont du côté d'un amour agressif : l'image qui s'impose est celle d'une bête cherchant sa proie (Hermione, Néron, Roxane). Après *Mithridate,* c'est-à-dire après l'apparition du père, les armes changent de camp et de sens : elles passent aux mains du père (doublé d'une volonté divine) et menacent l'amour, puis le péché. Autrement dit, la suite des tragédies de Racine s'ordonne autour de l'Œdipe et décrit successivement le désir armé, le retour du père et le châtiment expiatoire. La régularité de ce dessin n'est rompu que légèrement par *Bérénice,* où l'on sait de reste que Racine a voulu se placer sur le terrain de Corneille et l'y battre, encore serait-il aisé de faire entrer *Bérénice* dans le cadre général, par des transpositions que je ne puis développer ici. Le thème de l'œuvre entière n'en est pas moins évident. La rigueur de sa symétrie m'a, je l'avoue, surpris et alarmé. Pareille schématisation n'est-elle pas l'effet, ou le méfait, d'une intelligence systématique ? Le lecteur à tout à fait le droit de le croire. Cependant, les faits résumés ci-dessus se trouvent bien dans l'œuvre et non dans mon esprit. C'est dans l'œuvre que le père est absent, puis présent, que l'Œdipe est commis, que les armes changent de mains et d'orientation. D'ailleurs les schémas de l'inconscient sont brutaux, par définition. Enfin, il y a le fait, objectif aussi, que l'évolution tracée ci-dessus concorde avec l'auto-châtiment que Racine s'imposa. Car le père caché de Racine : c'est Port-Royal. Quoi qu'il en soit, on peut toujours se servir d'un schéma à titre d'hypothèse. J'ai donc dressé celui qu'on trouvera ci-dessous et, afin de lui donner vie, je voudrais montrer au lecteur, comme on offre, grossi, un détail d'architecture, cette Descente au Labyrinthe, ou, si l'on veut, aux Enfers, que constitue la filiation Eriphile, Phèdre, Athalie.

SCHÉMA DE RACINE [1]

JOAD
ELIACIN
JOSABET

ANDROMAQUE ASTYANAX

THÉSÉE
HIPPOLYTE
ARICIE

JUNIE BRITANNICUS

CALCHAS
AGAMEMNON
ACHILLE
IPHIGÉNIE

ATALIDE BAJAZET

MITHRIDATE
MONIME - XIPHARÈS
PHARNACE

ROXANE

ERIPHILE

NÉRON

PHÈDRE

PYRRHUS
ORESTE
HERMIONE

ATHALIE

Eriphile est un personnage si épisodique que bien des lecteurs, j'en suis sûr, se souviennent à peine de son nom. Elle semble n'avoir été introduite que pour jouer un petit rôle de traître et recevoir, au cinquième acte, le coup qui menaçait la sympathique Iphigénie. Dans Euripide et dans Ovide, Iphigénie est métamorphosée en biche. Mais c'est là, juge Racine, un « *miracle* » que le public « *n'aurait jamais pu souffrir parce qu'il ne le saurait jamais croire* ». Racine est donc fort heureux de trouver dans Stesichorus

(1) On a exclu du schéma *La Thébaïde*, *Alexandre* et *Esther*, qui y entreraient d'ailleurs aisément. Mais les deux premières sont des œuvres de jeunesse et *Esther* est à peine une tragédie. Pour *Bérénice*, voir ci-dessus.

des traces d'une autre Iphigénie, fille secrète d'Hélène et de Thésée, qui lui fournira une solution élégante, remplacera la biche et mourra, selon Aristote, assez justement et injustement à la fois pour exciter la compassion sans choquer le sens moral. Dans *Mithridate* déjà, qui précéda *Iphigénie,* le fils se dédoublait en bon et mauvais fils, Xipharès et Pharnace. Ici, la fille se dédouble en bonne et mauvaise fille. Cependant, on est frappé de tout ce que Racine a mis de lui-même dans ce portrait d'une enfant aigrie et révoltée. Doublement orphelin à cinq ans, difficile, soumis à la dure contrainte d'une famille où Port-Royal régnait tyranniquement, Racine apparaît, à vingt ans, comme un assez mauvais garçon, on le sait, toutes griffes dehors contre ses maîtres, ses aînés et même ses bienfaiteurs immédiats, tel Molière. Sa jalousie, son agressivité, son désir insatisfait de puissance nous sont assez connus. Bref, il a tous les traits de l'enfant qui se croit mal aimé. Eriphile, orpheline, captive, c'est-à-dire impuissante parmi les puissants, partage ces traits, assez généreux, certes, pour être retrouvés ailleurs dans l'œuvre, mais qui se rassemblent ici pour composer une figure de mauvais enfant méritant, malgré tout, quelque compassion. Ainsi pense Racine, après Villon : et il fait pleurer Iphigénie sur Eriphile sacrifiée.

Mais il y a bien davantage. *Iphigénie* succède à *Mithridate* où l'Œdipe est ouvertement commis : le fils obtient la femme de son père, qui meurt. Tout est combiné, pourtant, pour que cette violation du tabou apparaisse innocente et commise avec l'approbation du père, moyennant une légère compensation : le fils coupable, révolté, est châtié, cependant que le bon fils soumis obtient la mère.

Dans cet embrassement dont la douceur me flatte,
Venez et recevez l'âme de Mithridate

dit le père, bénissant l'union incestueuse à son lit de mort. Or, *Iphigénie* semble montrer que, réflexion faite, l'âme du père n'est pas satisfaite de l'arrangement.

Car *Iphigénie* voudrait être (sans y réussir pleinement) la tragédie de l'angoisse. Dans le théâtre de Racine, il faut, à mon sens, attacher plus d'intérêt qu'on ne le fait d'ordinaire à la grande symbolique de la situation et du décor. Or, le symbole est clair ici. Au moment de partir pour la guerre et l'action, où se déchargera cette agressivité latente que signifie le camp armé, une inhibition mystérieuse arrête l'élan de la force : les vents ne soufflent plus.

Nos vaisseaux par les vents semblaient être appelés.
Nous partions; et déjà, par mille cris de joie,
Nous menacions de loin les rivages de Troie :

Un prodige étonnant fit taire ce transport :
Le vent, qui nous flattait, nous laissa dans le port.
Il fallut s'arrêter, et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile.

Une victime doit être immolée, prononce Calchas. C'est donc qu'un crime a été commis, un tabou violé. Car la loi du talion règle toujours secrètement ces sortes d'affaires. Mais quel crime ? On n'en parle pas. Le refoulement le plus complet interdit toute allusion. On sait seulement que le châtiment est inévitable et que le coup doit tomber. Car le tribut doit être payé à une divinité impénétrable (c'est-à-dire inconsciente) dont Calchas est l'interprète et Agamemnon l'exécuteur. Ce dernier trait éclaire un peu la situation. Le père présent doit servir de bras séculier au père caché. Or, le premier avait autorisé un mariage ; le second se dédit et exige au contraire qu'un désir (coupable sans doute, puisqu'on le punit) soit sacrifié de façon sanglante sur l'autel même où il devait être satisfait. Car telle est bien l'opposition fondamentale : au point même où le conscient comtemplerait un mariage, l'inconscient ordonne une immolation. Qui doit faire ainsi le sacrifice de sa libido ? Pour parler aussi crûment que les mythes antiques, qui doit être châtré ? Achille et Agamemnon ensemble, sans doute. Car Agamemnon, attaché à Iphigénie par les liens les plus tendres et partageant toutes les décisions du conscient, prend figure de demi-fils devant la dureté du père inconscient. Inversement d'ailleurs, Iphigénie, comme toutes les tendres héroïnes de Racine, sera demi-fille, demi-mère. L'analyse de telles nuances, condensant, comme dans les rêves, plusieurs thèmes affectifs sur un seul personnage, ou distribuant un seul thème entre plusieurs — cette analyse, dis-je, nous entraînerait trop loin : elle est toute la musique du sentiment et elle joue aussi librement (et aussi rigoureusement) avec ses personnages que le musicien avec les instruments d'un orchestre. Je ne suivrai ici que quelques-uns de ses méandres, sans discuter l'essence du jeu même, qui n'a rien à faire avec la raison pratique, laquelle voudrait qu'une fille soit une fille, qu'il y ait une place pour chaque chose et un thème pour chaque instrument. Iphigénie est innocente pour tous les personnages conscients ; mais l'inconscient soupçonne son mariage d'impureté et le condamne. Il y du péché quelque part, affirme-t-il. Et il finit par avoir raison, car derrière la bonne Iphigénie, on en découvre enfin une mauvaise, une démoniaque, une serpentine : Eriphile. Ainsi la poire est, si j'ose dire, coupée en deux et la partie gâtée du fruit est rejetée. Entre conscient et inconscient, une paix de compromis peut s'établir : il y a eu ablation sacrificielle et le mariage peut s'accomplir.

Après cette description générale, revenons à quelques détails importants pour la suite. Sa situation de captive met Eriphile hors de jeu ; elle est donc surtout une spectatrice exclue. Elle se tient comme au bord du rond de lumière, où elle n'entrera que pour se faire frapper. Elle sait d'ailleurs cela par un oracle que sa confidente essaiera en vain de traduire favorablement pour elle :

J'ignore qui je suis; et, pour comble d'horreur,
Un oracle effrayant m'attache à mon erreur,
Et, quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
Me dit que sans périr je ne me puis connaître.

A vrai dire, elle sort de la nuit et du carnage. Achille l'a ramenée de cet enfer, prémonition de Troie en flammes, et le vrai crime d'Eriphile est d'aimer son ravisseur, de vouloir entrer avec lui dans la zone de lumière. Iphigénie, que la jalousie rend clairvoyante, lui reprochera fort bien le caractère sado-masochiste, c'est-à-dire infernal, de son désir.

Oui, vous l'aimez, perfide :
Et ces mêmes fureurs que vous me dépeignez,
Ces bras que dans le sang vous avez vus baigner
Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme
Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans votre âme...

(Soit dit en passant, comme nous sommes près de Baudelaire). Mais cet amour angoissé du malheur donne naturellement à Eriphile des pouvoirs de prescience. Mieux que personne, elle sent l'orage :

... Ou j'aime à me flatter,
Ou sur eux quelque orage est tout près d'éclater.
J'ai des yeux.

A cette ombre que le malheur projette, elle ajoute son ombre propre, car elle est fille du malheur.

Une secrète voix...
Me dit qu'offrant ici ma présence importune,
Peut-être j'y pourrais porter mon infortune;
Que peut-être, approchant ces amants trop heureux.
Quelqu'un de mes malheurs se répandrait sur eux.

Mais elle sait aussi secrètement qu'en agissant ainsi, elle précipite le coup qui la frappera. Ei ceci nous amène au thème de la dénonciation, premier pas vers l'auto-punition.

Pharnace, le rebelle mal-aimé, avait déjà dénoncé Xipharès à Mithridate, leur père. Eriphile dénonce Iphigénie à Calchas. Phèdre dénonce Hippolyte à Thésée. L'identité de geste, dans les trois cas, révèle, sous des apparences manifestes très diverses, la continuité latente qui unit Pharnace à Phèdre (et, nous le verrons, à Athalie) par l'intermédiaire d'Eriphile. Une sorte de dialectique infernale a commencé entre la libido nocturne, repoussée, condamnée, maudite, et, d'autre part, l'instance invisible qui condamne, le Juge paternel. Phèdre saura que ce père inconscient et inflexible appartient également aux Enfers :

Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je ? Mon père y tient l'urne fatale;
Le Sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains.
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

Mais Eriphile n'a que l'intuition de cette vérité. Elle pense à Calchas, elle communique avec lui parce qu'ils appartiennent au même univers nocturne. Ainsi chaque fois qu'un désir est refoulé dans l'ombre, il va secrètement armer, contre les désirs heureux, le Juge qui a l'audience du moi conscient, parce qu'il est l'âme de son père. L'agressivité venue d'en-bas, refoulée, alimente l'agressivité qui tombera d'en-haut. Ces désirs satisfaits, dit-elle, que tu laisses jouer dans la lumière, sont aussi coupables que moi. Le Juge la croit, du moins en partie, et frappe. Chaque fois la conscience devient plus soupçonneuse, le rond lumineux puis étroit. Chaque fois l'ablation sacrificielle doit être plus largement consentie. En Pharnace, Mithridate n'immolait guère que la rebellion, c'est-à-dire de l'agressivité. Mais en Eriphile, c'est une part d'Iphigénie qui tombe, c'est-à-dire une part de l'amour. Avec Phèdre et Hippolyte, c'est l'amour presque tout entier qui tombe, entraînant d'ailleurs l'art avec lui. Car la dialectique de la culpabilité a fait son œuvre. Le remords a rongé l'arbre et le poète abandonne le théâtre, obéissant enfin aux injonctions du père, c'est-à-dire de Port-Royal.

L'image qu'offre Phèdre d'une conscience humaine est infiniment douloureuse. Dans Tristan, la mort d'Ysolde reprend les palpitations de la nuit d'amour. Et il existe, sans doute, plus qu'une analogie entre Tristan et Phèdre. Mais sans aller aussi loin, contentons-nous de regarder le groupement des personnages. D'abord il n'y a plus de doute sur l'inceste. Le remords triomphant ramène en pleine lumière de la conscience un crime que l'angoisse d'Iphigénie camouflait. *Phèdre* est avant tout un aveu. La femme coupable avoue d'un bout à l'autre de la tragédie : à Œnone d'abord, c'est-à-dire à elle-même, dans cette

pleine conscience du désir qui est au bord de l'acte — puis à Hippolyte dans sa déclaration, l'aveu et l'acte ne faisant qu'un — puis au père, puis à la mort. Phèdre se dévoile et se dénonce à la fois. Mais la tragédie entière est un aveu : oui, il s'agit bien de l'Œdipe. Et que sont devenus les personnages par rapport à *Iphigénie* ? Le père a moins d'amour et non moins d'injustice. Agamemnon, maladroitement, protégeait sa fille contre la fatalité. Entendez que le moi conscient ne livrait pas son bonheur à un fantôme sans lutter. Thésée se sert de la fatalité comme d'une arme personnelle et précipite la colère de Neptune sur son fils. Ce fils, d'ailleurs, a perdu de sa force : par rapport à Achille, Hippolyte a regressé. En fait, parce qu'il s'est affaibli en devenant vaguement coupable (ou du moins soupçonné), il prend un visage intermédiaire entre Achille et Iphigénie. Par bien des traits, il devient jeune fille farouche, Diane chasseresse. On se souvient que Diane présida à la métamorphose d'Iphigénie et qu'Hippolyte et Aricie vont se marier au temple de Diane. D'ailleurs Hippolyte amoureux est une biche blessée :

Depuis près de six mois, honteux, désespéré,
Portant partout le trait dont je suis déchiré,
Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve :
....
Mes seuls gémissements font retentir les bois.

L'on n'aura pas de peine à reconnaître, dans cet amour d'Hippolyte, les thèmes essentiels que l'amour de Phèdre développe : blessure et obsession visuelle, dans une palpitation entre l'ombre et le jour :

Présente, je vous fuis, absente, je vous trouve
....
La lumière du jour, les ombres de la nuit
....
Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite.

Ces vers du fils pourraient être dits par la mère. Iphigénie-Eriphile est devenue Aricie-Hippolyte-Phèdre-Œnone. Aricie sera tout ce qu'on sauvera du désastre (encore reste-t-elle d'une race soupçonnée et ennemie du père). Œnone était ce qu'il y avait de plus infernal dans Eriphile. Elle s'est séparée de Phèdre comme Eriphile d'Iphigénie pour prendre le péché sur soi, devenir la partie gâtée qu'on rejette. Le moi, en effet, continue à se défendre contre le remords par des ablations successives, ou du moins tente de le faire. Racine dit expressément dans sa Préface qu'il a composé le personnage « *noir* » et « *vil* » de cette nourrice pour que Phèdre ne commît pas elle-même une basse

dénoncation. Œnone descend donc d'Eriphile. Sa délation agrandit le champ du désastre et fera condamner le fils. Mais comme d'autre part elle joue auprès de Phèdre le rôle de tentatrice, amenant le désir à la conscience, provoquant l'aveu, puis l'espoir (exactement, d'ailleurs, comme la nourrice d'Hérodiade, par tant d'égard comparable à Phèdre), on voit se dessiner la figure diabolique du serpent. Elle s'achèvera dans le curieux personnage de Mathan, le ministre d'Athalie, et il sera fort significatif de voir Mathan, saisi de remords, se reprocher des crimes faisant de claires allusions à la vie de Racine, comme Eriphile, racontant ses malheurs, racontait un peu ceux du poète enfant. Le premier pas vers *Athalie* est ainsi fait : mais revenons à Phèdre.

Elle est une bête blessée. Les premiers vers nous la représentent déjà mourante. Ses yeux voient au même instant l'ombre de la mort et la jeune lumière vivante. Placée ainsi comme Eriphile, mais bien plus consciemment qu'elle (parce qu'elle a déjà reçu le coup que l'autre pressent) entre la nuit où l'attend le Juge et le jour que symbolise évidemment Hippolyte, elle attend, elle appelle la fin, dans un monde d'ombres indécises. Thésée y devient Hippolyte, Phèdre Ariane, Hippolyte Phèdre. Nous sommes ici au centre même de ce que la psychanalyse nomme complexe spectaculaire et où les actes de voir, d'être vu, de se cacher, de se montrer, d'avouer, de fuir le regard se gonflent de volupté à la fois cruelle et coupable. Il suffit d'ouvrir *Phèdre* pour voir se multiplier les thèmes visuels comme les arbres d'une forêt. Leur fluidité métaphorique, leurs symbolismes étagés permettent à l'œuvre d'unir une architecture inouïe à toutes la souplesse des métamorphoses amoureuses. Laissons de côté l'énorme signification psychologique et esthétique de ce fait pour nous borner à suivre notre ligne. Phèdre n'est plus une partie coupable de la libido amoureuse. Elle est la totalité du désir. En l'assimilant au désir incestueux, c'est-à-dire en déclarant toute chair coupable, le Juge paternel inconscient la condamne à la regression et à la mort. Elle-même a donné ses armes à son juge, comme les analystes le savent et comme le schéma racinien le montre clairement. Toutes les armes que possédait l'amour avant l'Œdipe passent aux mains du surmoi contre l'amour, après l'Œdipe. Junie se défendait encore contre l'agressivité de Néron, parce qu'elle n'était pas atteinte intérieurement. Mais lorsque Néron prend figure de dieu, et de dieu moral, Junie accepte et, blessée, devient Phèdre. Son agressivité retournée contre elle-même, elle se tue. Heureux d'ailleurs si l'affaire se terminait là, car cette mort est encore belle. Mais l'Enfer vient après la mort — autrement dit la regression succède au renoncement.

Un des privilèges de l'artiste semble être de voir dans la nuit, d'avoir des yeux sensibles à la vibration de l'inconscient. Tandis que le père janséniste remontait peu à peu en Racine, tandis que, poursuivant la dialectique de l'agressivité et du châtiment intérieur, le poète s'acheminait peu à peu (sans doute aidé par les circonstances) vers le renoncement à l'amour et au théâtre, l'artiste observait et décrivait, avec la rigueur d'un radiographe. Il a noté l'affaiblissement du moi, l'agressivité inverse, le désir blessé à mort. Et il prévoit la fin, qui est une disparition de la libido dans l'agressivité la plus archaïque.

« Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Seneque, d'avoir, en effet, violé sa belle-mère, *vim corpus tulit*. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs ». Ainsi parle la Préface de *Phèdre*. Au-dessous de l'inceste, il y a le viol. Au-dessous du viol, le meurtre. Mille précautions, dans Racine, adoucissent cette barbarie. Cependant le meurtre œdipien est commis dans le songe d'Athalie, où Eliacin plonge son poignard dans le sein de sa grand'mère. Cette analogie serait insuffisante si elle n'était appuyée d'un double commentaire explicatif : la mort de Jézabel dans le songe d'Athalie et la mort d'Hippolyte dans *Phèdre*. Nous sommes ici dans la région instinctive la plus primitive, cruelle et répugnante à la fois. C'est la jungle, le repas des fauves, le carnage et la puanteur horrible de l'Enfer. Ce complexe, où s'unissent régulièrement par des associations quasi-obligées les images de mutilation, de destruction, de souillure, de monstruosité, de gueule dévorante, de feu, de cendres, d'air empesté, joue dans l'affectivité humaine et dans l'art un rôle important. Il est l'ombre et l'abîme ; il est le visage du monstre que le héros doit vaincre s'il ne veut être dévoré ; il est le Chien qu'Orphée découvre aux portes de l'Enfer. Ce qui étonne l'analyste, c'est la fidélité avec laquelle il est dépeint partout. Je parlais de Baudelaire, qui en a étudié tous les traits. Or, le songe d'Athalie se retrouve exactement dans une des pièces des *Fleurs du Mal (Métamorphoses du Vampire)*. La figure de Jézabel, sorcière maquillée, a été peinte par Goya, à côté des horreurs du carnage. Le monstre, ses mutilations, son cloaque ont été décrits cent fois par Hugo, comme l'a si bien montré Charles Baudouin. Les associations « temple - tombeau - égout - bouche - abominable - chien - férocité » forment tout le premier quatrain du *Tombeau* édifié par Mallarmé à Baudelaire. *Athalie* est la descente aux Enfers de Racine. La bête, ici, n'est plus angoissée, comme dans *Iphigénie*, par le coup qui va tomber ; elle n'est plus blessée, comme dans *Phèdre ;* elle est proprement dévorée. La mutilation d'Hippolyte, après l'apparition d'Eriphile,

annonçait ce dénouement : le monstre sorti de la Mère, les tombeaux qui l'entourent, le feu de ses naseaux, son souffle empesté, les chevaux emportés (symbole de sorcellerie et source étymologique du mot « cauchemar »), l' « *horrible mélange* », enfin, « *d'os et de chairs meurtris* » — tout présage, comme Athalie le sentira, que quelqu'un va être dévoré. La dévoratrice sera l'Ogresse de nos contes, ou le Péché de nos cathédrales — au choix. Car dans cette peur, nous redevenons enfants. Je ne puis analyser vraiment le développement de ce thème dans *Athalie*. Qu'il me suffise, une fois encore d'invoquer le symbolisme de la situation. Athalie, fascinée, vient vraiment se jeter dans la gueule du monstre. Joad le sait quand il s'écrie :

Grand Dieu, voici ton heure, on t'amène ta proie.

D'ailleurs n'avait-il pas prédit cette fin à Mathan, le tentateur, successeur direct d'Œnone et d'Eriphile :

Dieu s'apprête à te joindre à la race parjure
....
Les chiens, à qui son bras a livré Jézabel,
Attendant que sur toi sa fureur se déploie,
Déjà sont à la porte et demandent leur proie.

Lorsqu'Athalie pénètre dans le temple, elle entre, à la lettre, dans une vaste gueule que hérissent, comme des crocs, les armes des lévites cachés. J'imaginerais volontiers une mise en scène où *Athalie* serait jouée dans la gueule de quelque énorme dragon, ou, comme dit Mallarmé, d'une « *idole Anubis* » :

Tout le museau flambé comme un aboi farouche.

D'ailleurs l'autel d'*Iphigénie* n'était-il pas déjà

Un autel hérissé de dards, de javelots ?

De Calchas à Joad, la filiation semble évidente. Au moment de *Phèdre*, c'est-à-dire dans le passage à travers le complexe spectaculaire, le père vengeur s'est comme diffracté en images multiples.

Misérable ! Et je vis ! et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue !
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux ;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux ;
Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je ? Mon père y tient l'urne fatale...

L'œil agressif du père est partout, comme jadis le visage aimé du fils. Mais soudain, l'œil se ferme et la gueule s'ouvre. A cet instant précis, Athalie rejoint Oreste :

Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione :
L'ingrate mieux que vous saura me déchirer,
Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.

C'est que le cycle de l'amour agressif est accompli. D'Hermione à Roxane, une alliance s'était nouée entre le désir et la force. Inlassablement, la tentative est faite d'obtenir ainsi l'amour d'autrui par la violence. Elle échoue et les premières tragédies, à partir d'*Andromaque,* ne retracent que l'histoire de cet échec. Cependant la tension grandit. L'Œdipe est le moment où la violence réussit. *Et violenti rapiunt illud.* La terre touche le ciel. A cet instant, le flux des forces change de sens. L'apparition du père et du remords intérieur marquent ce changement. La bête n'est plus le grand fauve qui chasse, mais la biche traquée. Elle sent venir le coup ; le trait la blesse ; les dents la dévorent. « *Rien n'aura eu lieu que le lieu* », dit Mallarmé, puisque la force s'est détruite elle-même et que la vague est retombée à son point de départ. Quelque chose a eu lieu pourtant. Pour l'espèce, c'est la reproduction de la vie. Pour l'animal, c'est un instant de joie entre le désir et la peine. Pour l'artiste, c'est la beauté, couvrant également l'ombre et la clarté du tableau.

CHARLES MAURON.

LES VIERGES NOIRES

Le problème des Vierges Noires a été traité par M. Saillens dans un lumineux ouvrage, qui opère la plus érudite des mises au point, et constitue un guide indispensable (1). Le livre de M[me] Durand-Lefèvre (*Etude sur l'Origine des Vierges Noires,* Paris, 1938) le complète pour les Vierges Noires étrangères à notre pays.

Notre exégèse nous conduit à formuler une solution personnelle, qui tient dans les propositions ci-après :

1° Les Vierges les plus vénérées du christianisme sont noires pour la même raison que le furent, avant elles, les Mères tenues, par le paganisme, pour les plus puissantes ;

2° Les Mères Noires avaient cette couleur pour le même motif que les maîtres du monde souterrain (Hadès, Pluton, le Dispater, Balor, etc.) la possédaient eux-mêmes : parce qu'ils siégeaient *dans les ténèbres,* non au figuré, mais au sens plein et propre du mot, la caverne initiatique se trouvant plongée dans le noir le plus complet : certaines de nos grottes françaises, où nous découvrons présentement les œuvres de nos ancêtres, se situent *à plusieurs centaines de mètres* dans les profondeurs du sol.

3° Cette origine rituelle fut la même dans tous les pays : ce qui s'est propagé, grâce au matriarcat néolithique (et à la théocratie qui, tout en lui servant de monitrice, subissait son influence), ce n'est donc pas la Mère à couleur noire ; ce sont les disciplines qui ont entraîné l'attribution de cette couleur à la Mère initiatrice ; dans l'Inde, la Mère, *Kali,* fut la *Noire* (tel est, on le sait, le sens du mot kali) pour la même raison que l'était, en Orient, la *Grande Mère* de Pessinonte, ou qu'en Grande-Bretagne, Annis était *Black Annis.*

---

(1) E. Saillens. *Nos Vierges Noires,* Paris, 1945.

4° En toutes contrées, l'on s'efforça, par la suite, de donner une couleur noire aux pierres ou aux morceaux de bois en qui s'intégrait, grâce à la liturgie, la radiance de la Mère souterraine. On recourut ainsi avec prédilection aux minéraux noirâtres (météorites ou autres), ainsi qu'aux bois très foncés. A défaut, l'on barbouilla de noir la pierre ou le bois. A l'occasion, du reste, d'autres couleurs intervinrent pour exprimer des notions complémentaires; c'est ainsi que le rouge fut employé avec le noir pour marquer que la Mère était, non seulement une Ogresse transcendante, mais une divine Chasseresse.

5° Les Vierges Noires, qui prirent, sur place, la suite des Mères noires (la crypte des églises chrétiennes n'est que l'ancienne grotte initiatique païenne), et qui, à l'origine, furent ces Mères elles-mêmes, dont on découvrit ultérieurement l'effigie, le plus souvent informe, dans une caverne ou dans une eau sacrée, furent donc *indigènes,* et il n'y a nullement à leur chercher une provenance étrangère.

6° Cela n'empêche point, naturellement, que des statues ou statuettes noires aient été importées d'autres pays, surout de l'Orient: leur forme plus raffinée semblait correspondre à un état plus avancé de civilisation. Elles ont contribué à diffuser l'image de la Mère à couleur noire, en ce sens qu'en divers lieux où la Mère initiatrice siégeait, depuis des siècles, dans l'univers-de-sous-terre sans qu'on eût songé localement à la pourvoir d'un *aspect physique noirâtre,* cet aspect lui fut désormais expressément donné. *Mais ce n'est point là l'origine lointaine de nos Vierges noires. Ce n'en est qu'une cause adjuvante secondaire, et une modalité d'extension.*

7° Le clergé lutta d'ailleurs contre le culte des madones noires (autant qu'il combattit, d'une façon générale, le culte des statues). En 835, un concile national, réuni à Paris par les soins de Louis de Pieux, n'hésita pas à blâmer le pape Adrien, qui avait osé préconiser la vénération des images. Mais, finalement, le vieil initiatisme l'emporta. Aucune digue ne résista. L'élite céda. A Chartres, où le puits sacré et la sainte Mère noire avaient été d'abord, semble-t-il, laissés en dehors du sanctuaire chrétien, ils furent englobés dans la cathédrale nouvele, contruite au XIe siècle par Fulbert. La Vierge Noire fut ainsi officiellement révérée, à côté de la Sainte Chemise de Notre-Dame, qui avait été jusqu'alors la Grande relique locale; il est extrêmement probable, au surplus, que cette Sainte Chemise, donnée par l'empereur Charles le Chauve, en 861, était une tunique, dont avait été revêtue quelque madone noire du paganisme. M. Saillens fait observer à juste titre (pp. 58-59): si, au XVe siècle, « les camarades

de Jeanne d'Arc offraient encore des fleurs à certain Arbre des Fées, proche d'une fontaine miraculeuse, croit-on que, dans les solitudes du Cantal, les paysans du Xe siècle avaient perdu tout souvenir de leurs anciennes Mères ? Le *Codex Einsidlensis* défend les ablutions dans les rivières en l'honneur de Saint Jean-Baptiste, car *cette coutume malheureuse est un reste des rites païens;* il interdit de prier les arbres et les fontaines, de porter des phylactères ou de l'ambre. Or, ce *Codex* est de 750 environ, et l'image noire d'Einsiedeln aurait été trouvée au IXe siècle. Plus d'une fois, en Bourgogne, près de quelque fontaine de Saint-Martin, ont été retrouvées, de nos jours, les Mères gauloises vouées à la destruction par le patron de la France ».

8° Un aspect curieux de cette lutte ecclésiastique contre les Vierges noires est que souvent le clergé les arracha aux vénérables foyers initiatiques où elles siégeaient depuis des millénaires. *Invinciblement elles y revenaient.* Ce qui veut dire que le peuple substituait des effigies nouvelles à celles qui avaient été enlevées. *Tout au plus consentaient-elles à passer l'hiver au village où le prêtre chrétien les avait amenées; dès la belle saison, elles regagnaient l'antique monde souterrain qui constituait, à l'écart, leur vieux domaine* (celui où les néophytes des âges anciens passaient leur temps de réclusion). Si bien que finalement, l'agglomération se forma autour de ce domaine sacrosaint: ce fut le cas, par exemple, à Joselin, à Valleury, à Avioth, à Quézac, à Thuir, etc., etc. (E. Saillens *loc. cit.* p. 58). Quand, au surplus, la Madone noire acceptait de séjourner à la paroisse, il advenait qu'elle perdît ses pouvoirs merveilleux (voir ce que dit J.-M. Rougé, dans *Le Folklore de la Touraine*, concernant la Vierge de Ville-aux-Dames). *L'on discerne clairement par là que la Madone noire était liée, par essence, à l'univers de sous-terre, à ce royaume de l'ascèse initiatique, où l'homme s'imprégnait de lumière et de force.*

Pourquoi les Vierges noires furent, et restent, l'objet d'une vénération spéciale

Des cas de ce genre nous aident à entendre pourquoi les Mères et Vierges noires demeurent, en tous pays, les plus révérées de toutes les images sacrées: *elles perpétuent la notion de ce monde divin de ténèbres où la pensée s'exhaussait, auprès d'elles, jusqu'à un niveau spirituel supérieur.* Plus ou moins consciemment, l'on n'a jamais oublié que les simples prières adressées aux dieux, et les marchandages qui caractérisent si fréquemment les implo-

rations humaines (*do ut des*), sont insuffisantes. Une transformation profonde de l'âme, un don total de soi, est indispensable pour que s'entr'ouvre la porte d'immortalité. Pas de résurrection sans mort, — sans cette mort qui se réalisait jadis, aux côtés de l'Initiatrice noire, dans l'obscurité de la grotte. *C'est ce bienfait spirituel que l'on demande partout, plus ou moins expressément, aux Mères et aux Vierges de teinte brune. Elles paraissent plus puissantes parce que, durant des millénaires, elles ont atteint la pensée de l'homme dans ses profondeurs; elles semblent dès lors davantage en mesure de susciter dans les cœurs ces mouvements de rénovation, ces sursauts intimes, qui, à défaut de la satisfaction des désirs, donnent la sérénité et le courage.* Par là, mieux que les autres, elles font boire à la source de vie. Leur attrait, en d'autres termes, est d'être Notre-Dame des Ténèbres, Notre-Dame de la Nuit, celle qui fait luire la clarté dans la prison souterraine où se trouve jeté l'homme, celle qui enfante pour lui la lumière, celle qui lui apporte l'or et le Soleil, celle qui est, en définitive, *parce que, — sa couleur le prouve — elle traverse la mort,* la fontaine de radiance et la Reine du ciel.

Tel est, croyons-nous, après examen des faits, le vrai miracle des Mères et des Vierges Noires : il remonte aux initiations préhistoriques. Tous les peuples sentent de façon plus ou moins confuse que les Mères ou Vierges Noires sont, par excellence, à cause de leur lointain atavisme, les Vierges et les Mères *de spiritualité*. C'est là le fond de la tradition qui se perpétue de nos jours à leur sujet. Si l'on veut accoler à cette tradition l'épithète de *folklorique,* il faut pourvoir ce mot du sens très élevé que nous donnons nous-mêmes au terme folklore, et situer, comme nous le faisons, à grande altitude la source des coutumes populaires.

Les Vierges Noires de Marseille

Saint Victor, à Marseille, fut, pour la chrétienté occidentale, un incomparable foyer de rayonnement. « De tous les religieux qui créèrent et défendirent l'Europe chrétienne, écrit M. Saillens (*loc. cit.* p. 119), les moines marseillais furent les initiateurs, c'est eux qui, de Gênes à Tarragone, opposèrent aux pirates barbaresques une ligne d'églises fortifiées. Loin dans les terres, jusque dans le Nivernais, ils fondèrent des abbayes, desservirent des églises, exploitèrent des fiefs. Aucun ordre ne fit davantage avant les Clunisiens ». Que trouvons-nous au point de départ ?

Comme d'habitude, une hauteur, dominant une ravine. Un puits fournissait l'eau sainte. La Mère trônait dans la grotte. C'était une *Mère Noire* (comme toutes les Mères siégeant dans les ténèbres du monde souterrain). Elle apportait la lumière, mais n'initiait, semble-t-il, en ce lieu, que les hommes, *à l'exclusion des femmes*.

Par la suite, la grotte de la ravine est devenue une crypte *chrétienne*. Une église fut édifiée au-dessus, et c'est là que coule aujourd'hui l'eau du puits. Il va sans dire que l'église est romane.

La Mère noire, devenue Vierge noire, est fêtée le 25 mars, sous le nom de *Notre-Dame des Lumières,* dans l'église supérieure. Mais, dans la crypte, c'est le 2 février, pour la fête de la Chandeleur, que son image est solennellement exposée. Les pèlerins descendent vers elle *en procession,* en tenant à la main un cierge de *cire verte*. Ils achètent en sortant les « navettes » de la Chandeleur, c'est-à-dire des petits pains d'une forme traditionnelle. La Vierge Noire, dite *Notre-Dame de Confession* (nous verrons pourquoi tout à l'heure), est *vêtue de noir et de vert*. Au XVIIe siècle encore, aucune femme n'avait accès auprès d'elle : même les femelles d'animaux perdaient la vue si elles descendaient dans la grotte. Marchetti relate, au demeurant, dans ses *Usages des Marseillais* (1683), que, le jour de la Chandeleur, les gens du pays renouvelaient les croix tracées sur les portes de leurs logis, « suite de la coutume païenne qui donnait à Hercule la garde des maisons », et le peuple se pressait à Saint-Victor pour y prendre, aux flammes de l'église souterraine, le « feu nouveau ».

Dans ces *symboles, tracés sur les maisons,* le lecteur reconnaît sur le champ le vieux *signe initiatique,* destiné à écarter le Grand Chasseur ou Destructeur, — à lui faire connaître qu'il n'a rien à saisir dans une demeure, où chacun possède la qualité d'initié. Quant au *feu nouveau,* qui s'allume dans les ténèbres du monde souterrain, et où chacun va chercher la flamme de son foyer, c'est l'ancien feu terminal des initiations païennes, — celui qui venait « du ciel », et était dû à l'état transcendant où l'ascèse avait plongé la pensée. Nous discernons ainsi que la Chandeleur prolongeait, à Marseille comme dans les autres pays, une ancienne fête de nouvel an, et que l'on y célébrait en abrégé les rites initiatiques propres, antérieurement, à cette fête. *Les pèlerins qui descendent vers la Vierge Noire continuent les cortèges de néophytes qui, en un temps reculé, se rendaient dans la grotte, conduits ou poussés par le Grand Chasseur, afin de subir la réclusion divinisante.* L'on comprend bien ainsi, par parenthèse, pourquoi

il eût été imprudent, jadis, de ne point tracer sur les portes, surtout si l'on ne se rendait point à la caverne, le symbole avertisseur. Quand les pèlerins ressortent, ils portent un cierge allumé : étant initiés désormais, le feu sacré est leur, et ils en diffusent le bienfait. S'ils achètent, en partant, une navette en pâte, c'est qu'à une époque reculée, ici comme ailleurs, *il fallait traverser l'eau, pour venir dans le lieu d'initiation, et pour s'en éloigner*. La *navette* marseillaise est, par son origine, comme les nombreuses *petites nefs* provençales, et comme toutes les embarcations religieuses, une survivance du vaisseau du salut (2).

Pourquoi les femmes furent-elles si longtemps exclues avec rigueur de la crypte ? Il suffit, pour entendre ce point, de se rappeler que le lieu masculin d'initiation est interdit aux femmes sous peine de mort. La réciproque est fréquemment vraie du reste. Nous avons signalé, en effet, dans *l'Initiation Sexuelle et l'Evolution Religieuse*, que, principalement dans le cycle culturel du matriarcat, le *mana masculin* et le *mana féminin* sont considérés comme violemment antagonistes. A Saint-Victor, les femmes ne mouraient pas si elles descendaient dans la grotte, mais *elles perdaient la vue :* en d'autres termes, ce n'est pas à elles que la Mère Noire apportait la lumière. Au contraire, du fait que la lumière rayonnant en cet endroit bénit ne leur convenait point, elles se trouvaient dépouillées de leur lumière propre.

Pourquoi les cierges des pèlerins étaient-ils obligatoirement verts ? Pourquoi Notre-Dame de Confession porte-t-elle une tunique verte ? Pourquoi l'Enfant Jésus est-il, lui aussi, vêtu de vert ? (3) L'on songe tout de suite au

---

(2) M. Jean Ballard, directeur des *Cahiers du Sud*, nous fait observer la ressemblance entre la « navette » marseillaise et une stylisation de la Vierge, présentée comme emmaillotée ou embaumée.

Nous avions cru pouvoir rapprocher cette navette du croissant lunaire. Nous y avons renoncé, sur les indications de M. Ballard. Toute une dissertation historique serait, en effet, indispensable pour mettre en relief la filiation. En l'état actuel, le rapport n'apparaît nullement entre ces deux formules différentes de boulangerie que sont le *croissant* et la *navette*. L'une et l'autre n'en ressortissent pas moins, croyons-nous, à la civilisation matriarcale. Quand nous mangeons un croissant ou une navette, nous ne nous doutons guère de la signification culturelle éminente qu'eurent, au cours des siècles, ces morceaux de pâte.

(3) Les visages, les mains, les pieds, ont été noircis après coup, afin que la Vierge fût bien une Vierge du monde souterrain.

Au sujet de la couleur verte, M. E. Seillens écrit (*loc. cit.*, pp. 116-117) : « Un des surnoms d'Isis était la *déesse verte*. Osiris, comme dieu de la végétation, était vert. Cybèle était noire sous un manteau vert, et les arbres toujours verts lui étaient consacrés. Déméter était, aussi, *Chlore*. A Châlons-sur-Marne, une *procession verte*, supprimée par la Contre-Réforme, avait lieu la veille de la Saint Jean : les chanoines allaient couper des rameaux dans la campagne, et en couvraient les autels et les murs. D'ailleurs, les cierges *verts* étaient en usage, au XVe siècle, chez les religieuses de Saint-Sauveur, à Marseille, et le furent jusqu'en 1620 à la métropole de Saint-Sauveur, à Aix ».

symbolisme *de la végétation.* La Mère verte et l'Enfant vert assurent le renouveau de la terre. Mais, si pareille vue se rencontre *à la fin,* comme exégèse de la coutume, elle n'est sûrement pas *à son principe.* Jamais le *Symbolisme* ne se situe à la source d'un usage. C'est toujours d'une *réalité,* d'une *expérience vécue,* qu'il faut partir. Or, de nos jours encore, chez les peuplades de l'ethnographie, les néophytes sont astreints à se vêtir de feuillages, et à vivre dans des abris de feuillages. C'est là un des rites des camps d'initiation, et il est très ancien, puisque les *jani* romains, sur le forum, prolongeaient les anciens arceaux feuillus (voir sur ce point *Le Sacerdoce chez les peuples classiques de l'antiquité,* 3e partie). Nous avons noté, au cours de nos travaux, bien d'autres survivances antiques du rite en question.

Pour ce qui concerne le folklore, indiquons qu'à Senarpont, en Picardie, le prieuré coupait des arbres dans le bois appartenant à Saint Lucien de Beauvais, afin de faire, tous les ans, la « feuillée Saint-Wulgan », le jeudi après la Pentecôte. De même, avant que la petite chapelle de Notre-Dame du Thil, près Saint-Lucien, ne fût édifiée, le trésorier de l'abbaye avait pour obligation d'y bâtir un petit sanctuaire avec des arbres revêtus de leurs feuilles, pour y déposer la châsse de Saint Lucien et de ses compagnons la veille et le jour de leur fête (4). Nous discernons clairement là que les *cabanes feuillues* ou *feuillées* devaient abriter les restes des saints comme jadis ils abritaient les *initiés,* les êtres *imprégnés de sacré.* Remarquons, au demeurant, que les *reposoirs* des processions, lors de la Fête-Dieu, ne s'expliquent adéquatement que par cette exégèse.

D'autre part, la coutume du *roi de l'herbe,* du *roi du Gazon,* du *roi de la Feuille,* de *Georges-Vert,* de *Jean-dans-le-Vert,* etc., est bien connue : elle consiste à habiller de feuillages un adolescent, qui joue ensuite le rôle de Grand Chasseur ou de Libérateur. Nous l'avons étudiée dans d'autres livres.

Nous pouvons dès lors conclure que la couleur verte, de rigueur à Saint-Victor, était due à des usages *initiatiques* similaires. Nous la retrouverons du reste, dans quelques instants, à Murat.

Vers 415, Jean Cassien, qui avait passé plus de trente années en Orient, et y avait mené, tant à Bethléem qu'en Thébaïde, la vie monastique, établit, à Marseille, près de la grotte dont nous venons de parler, le premier monastère

---

(4) Maurice Crampon. *Le culte de l'Arbre et de la Forêt en Picardie,* 1936, p. 358.

de l'Occident. Remarque capitale; *nous découvrons ici, distinctement le lien entre le monachisme et le monde souterrain antérieur.* C'est pourquoi la vieille église de la rue Sainte doit être un de nos lieux sacrés. *La vie des moines ne fut rien d'autre que l'adaptation, au christianisme, de l'ascèse propre aux cavernes initiatiques du paganisme; et si les règles monastiques furent, parfois, si dures, surtout au début, c'est qu'elles dérivaient de disciplines initiatiques impitoyables pour la nature humaine.* L'implacable dureté de Saint Colomban ne s'entend clairement que si l'on n'ignore pas que les moines celtiques chrétiens prolongeaient les ascètes celtiques païens. C'est une grave erreur de considérer le paganisme comme flattant les instincts de l'homme, tandis que le christianisme viserait sans cesse à les écraser. En réalité, c'est l'initiatisme païen qui n'a pas d'autre voie sûre pour sauver l'homme, que de détruire en lui inexorablement la maya : le christianisme, au contraire, adoucit cette mort initiatique par le fait même qu'il en rejette tout le poids sur son fondateur, et qu'il envisage celui-ci comme l'agent tout puissant de la libération.

Quand il fonda son monastère, Cassien, pour donner à la chapelle le caractère sacré requis, y amena les restes d'un martyr, *Saint Victor,* l'un des membres de la Légion thébaine ou thébéenne, *autrement dit l'un de ces saints décapités qui doivent leur renom aux rites païens dont ils devinrent la personnification.* Tout indique au surplus que *Victor* fut, à l'instar de Saint Georges, un Libérateur local éminent : on le rencontre au pied du mont Ventoux, à Malaucène (malaousso = terre noire), où a été détrôné le dieu Graselos (5) : G. de Manteyer, dans *les Origines chrétiennes de la II*e *Narbonnaise* (1923), estime que le corps de Saint Victor, introduit à Marseille en 417, devait être une momie. C'est fort possible, les momies ayant été longtemps considérées comme des êtres *qui vivaient d'une existence dynamique et possédaient une puissance prodigieuse :* ne ressemblaient-elles point à ces ascètes en état de catalepsie volontaire, qui réussissaient à éteindre presque totalement en eux les mécanismes phénoménaux, et à se souder au monde supérieur ?

Quoi qu'il en fût, le nouveau venu, de par son prestige, prit peu à peu le pas, et le monastère de Cassien, voué d'abord à Marie, devint peu à peu le *monastère de Saint Victor.* Comme la crypte contenant les précieux restes du martyr portait suivant l'usage, le nom de *confession,* la Mère noire devint *N.-D. de Confession.*

---

(5) La source du *Groseau* rappelle le nom de ce dieu, en qui se personnifiait le mana surnaturel de l'eau.

Nous avons dit qu'une eau sainte, qui coulait autrefois dans la grotte, coule à présent dans l'église du haut. Elle est consacrée à Saint Blaise, l'ancien Loup-Garou (*Blez,* en celtique). Depuis quand celui-ci est-il installé en ce vénérable emplacement ? Nous l'ignorons. Mais il y a toute chance pour que Blaise ait fait localement fonction de Grand Chasseur. Saint Victor et lui avaient leur rôle précis, aux côtés de la Mère, qui illuminait peu à peu les hommes, *dans la caverne, dont le monastère était le prolongement et l'annexe.*

Nous discernons bien ainsi ce que furent les premières abbayes, et pourquoi elles s'installèrent toujours sur des emplacements sacrés du paganisme initiatique.

Ajoutons que le cimetière principal de *Massalia* (la Marseille primitive), se trouvait dans le même faubourg que Saint-Victor, et près de la ravine sacrosainte. Suivant l'usage, les morts *organiques* s'efforçaient d'absorber éternellement en eux la radiance que le monde souterrain communiquait aux *morts initiatiques.* A Paris également le cimetière païen se situait dans le voisinage immédiat des anciennes grottes d'initiation.

La chapelle de Notre-Dame de la Garde, où l'on vénérait jadis une autre Vierge Noire (*Notre-Dame de la Brune*), et vers laquelle s'étendait un second cimetière marseillais — le plus important après celui de Saint-Victor — requerrait, de son côté, une courte étude. Mais celle-ci n'orienterait notre pensée vers aucune perspective nouvelle.

Notre-Dame des Oliviers, à Murat

Murat, dans le Cantal, mérite par contre un paragraphe, en raison du détail folklorique suivant, qui recoupe ce que nous venons de dire concernant Saint-Victor : sa Vierge Noire, *Notre-Dame des Oliviers* (vocable unique dans la catholicité), est fêtée le jour de la Chandeleur ; *on l'habille alors de vert. Les enfants qui lui sont consacrés sont, eux aussi, vêtus de vert : et, jadis, ses chanoines portaient un camail à liseré vert* (6). Tout en étant une Vierge Noire, elle est donc Notre-Dame la Verte.

Relevons, en outre, que Murat offre l'un des innombrables exemples de deux hauteurs, séparées par un cours d'eau, et vivant, initiatiquement, en symbiose. Lorsqu'en effet on franchit la petite rivière de l'Alagnon, on gravit un escarpement, au sommet duquel s'élève une église romane

---

(6) E. Saillens, *loc. cit.*, p. 141.

du XIe siècle, dans le village de *Bredons*. Le monticule qui domine l'église servait autrefois de socle à un château. Sur cette vieille montagne sainte, comme sur tant d'autres, le château et le sanctuaire s'étaient donc partagé la possession du Sacré millénaire. Des grottes, creusées dans la roche volcanique du haut lieu, attestent que ce fut bien là un emplacement de réclusion et de sanctification. En cet endroit, sans nul doute, se situa, dans le passé, le principal *monde souterrain* de Murat, — probablement celui des garçons. D'où la subordination traditionnelle de cette cité, ancienne sous-préfecture, à un insignifiant village. En 1728, un rapport officiel informait le roi que Murat était « une petite ville dépendant de la paroisse de Bredons » ; et, de nos jours encore, l'église de Bredons sonne les cloches avant Murat (7). C'est de Bredons que venait la lumière. Là se localisait l'omphalos.

Notre-Dame des Malades, à Vichy

Le rôle des fées locales

La Vierge Noire de Vichy, dite Notre-Dame des Malades, et dont la tête seule est ancienne, appelle quelques remarques. Ce qui retient d'abord en elle l'attention, c'est qu'elle se trouve logée dans une église consacrée à Saint Blaise. Nous constatons donc cette association avec le loup sacré, ou loup-garou, qui se découvre en bien d'autres localités. Pour le surplus, Vichy offre, du point de vue qui est ici le nôtre, le même site que Moulins : une hauteur, qui domine l'Allier et de petites îles. La *hauteur* est comprise, de nos jours, dans le Parc des Célestins ; elle se prolonge, en aval, jusque vers la vieille tour ronde et vers l'église Saint-Blaise. La *caverne,* selon toute probabilité, se situait à l'endroit où jaillit présentement la Source des Célestins et où se trouve installée, contre le roc, la buvette de cette source. C'était là le lieu sacrosaint. Le couvent des moines fut édifié juste au-dessus, et la grotte païenne, comme ailleurs, devait originairement servir de crypte.

A noter que les Célestins s'établirent à Vichy au début seulement du XVe siècle, avec le duc Louis II de Bourbon, alors qu'un prédécesseur de ce dernier avait déjà, vers la fin du siècle précédent, élevé, autour de la colline, les fortifications (dont la tour ronde est un reste). Mais il est abondamment prouvé qu'avant la venue des Célestins la caverne et la partie de la hauteur qui la surmontait étaient, depuis des siècles, emplacements réservés. Nous enregistrons donc, ici comme en tant d'autres régions,

---

(7) *Ibid.*

un partage du domaine divin constitué par le paganisme : une portion alla aux *moines,* l'autre au *seigneur* (lequel, ne l'oublions point, possédait le caractère sacré).

Les fouilles effectuées à Vichy ont permis de découvrir des traces d'Isis, de Proserpine, de Pallas, de Thétis, et de Vénus, sans parler de la déesse locale, *Vichiaco,* en qui se personnifiait le mana de l'eau sacrée. *Vichiaco* viendrait, d'après les archéologues, de *Vicus Calidus* (bourg chaud, bourg de l'eau bouillante, ou *bourg thermal*). Nous estimons plutôt qu'au point de départ se trouve *Vicus Aquæ* (bourg de l'eau) et non *Vicus Calidus.*

D'après une tradition locale (cf. L. Bonnard *La Gaule Thermale,* 1908, et E. Saillens, *loc. cit.* p. 146), les eaux de Vichy eurent d'abord leur centre *en aval,* près de Varennes-sur-Allier, à une trentaine de kilomètres de Moulins. Cette agglomération, *sise au confluent de deux rivières* (le Chalençon et l'Allier) était le type même des emplacements sacrés des fées. Et, suivant les vieux récits du pays, c'est une de ces *fées blanches,* qui, constatant une souillure des eaux locales par une femme, se transporta à Vichy.

Cette souillure des eaux de Varennes par une femme se réfère sûrement à une *profanation des eaux,* c'est-à-dire à leur utilisation ou leur captation extra-rituelle, par une personne puissante, devant laquelle les fées durent s'incliner. Peut-être s'agissait-il d'une *femme chrétienne,* car les faits se passent, sans nul doute, au Moyen Age.

La « fée blanche » se dirigea donc vers l'amont de l'Allier, et s'installa à Vichy. Ce n'est point l'*eau* comme il va de soi qu'elle transporta, mais le *siège local des fées de l'eau.*

Peut-être les Dames Blanches restèrent-elles à Vichy jusqu'à l'arrivée des Célestins.

Il est, de toute manière incontestable que le paganisme eut, dans la plus célèbre de nos stations thermales, un de ses foyers initiatiques, et cela jusque vers la fin du Moyen Age. L'existence d'une Vierge Noire locale s'entend donc aisément. Comme ailleurs, la Vierge Noire occupa, sans aucune interruption, la place de la Mère Noire antécédente.

Les moines, qui avaient sans doute appris des fées la vertu de la source qui porte leur nom, y recoururent pour traiter les malades. La Vierge Noire fut dès lors *Notre-Dame des Malades,* ce qu'avait été probablement déjà, bien avant l'époque romaine, la Mère Noire.

Si la Compagnie Thermale de Vichy baptise une nouvelle source, nous suggérons, comme appellation, *Source*

des Fées. Ainsi se trouvera acquittée une vieille dette. Et ni Saint Blaise, ni la Vierge Noire, si admirablement logés l'un et l'autre par Mauméjean dans la nouvelle église à allure de basilique, ne seront jaloux de ce voisinage, qui leur rappellera au contraire les âges écoulés.

Notre-Dame de Bonne Garde, à Longpont

Notre-Dame de Bonne Garde, à Longpont, aux pieds de Montlhéry, retient nos hommages. Elle trône dans un lieu caractéristique qui domine la vallée de l'Orge, et où l'on accédait autrefois par une longue chaussée, traversant une zone marécageuse. L'on enregistre ainsi, une fois de plus, que les emplacements sacrés du paganisme se situaient avec prédilection dans des secteurs déserts. Comme ils se peuplèrent par la suite (en raison, précisément, de leur caractère sacrosaint), l'on a tendance à croire qu'ils furent choisis dès le principe pour la fertilité de leur sol ou les avantages qu'ils offraient; *c'est l'inverse qui est exact*.

La basilique est édifiée sur l'ancien « monde souterrain », lequel comportait une source : cette source se vénérait autrefois dans le sanctuaire lui-même, derrière le maître-autel (dans la chapelle actuelle de la Vierge). Un peu plus haut, une colonne, surmontée d'une croix (la « Croix Rouge Fer »), et provenant d'un ancien temple de Mercure, marque l'emplacement du centre culturel complémentaire, en relation avec le sommet de la hauteur (8). Le monde souterrain local se trouvait relié, au surplus, initiatiquement, à la butte de Montlhéry, comme le prouve le fait que les seigneurs de cette dernière agglomération furent toujours les bienfaiteurs et protecteurs attitrés de l'abbaye de Longpont.

Dans l'ancien monde local de sous-terre, Notre-Dame de Bonne Garde a remplacé la Mère Noire du paganisme. Sa présente effigie contient une parcelle de l'ancienne statuette; en outre, une petite figurine noire (0 m. 30), en poirier, et datant du XVIIe siècle, lui tient de nos jours compagnie, sous le nom de Notre-Dame de Bénédiction; avant la Révolution française, cette image se trouvait à Paris, dans le couvent des Religieuses du Calvaire (rue Vieille-du-Temple).

Quant au *Libérateur* de la région de l'Orge, il devint, dans le christianisme, Saint Michel. Est-il, au demeurant,

---

(8) Lors de notre visite (août 1948), nous avons constaté que cette croix, souvenir si précieux, était laissée dans un ignominieux état de dégradation.

besoin de faire remarquer que l'*Orge* porte le nom de l'*orc,* autrement dit de l'*ogre. Nous sommes très certainement ici dans un ancien territoire particulièrement sacré.*

D'après la tradition, la Vierge Noire de Longpont était primitivement logée dans le creux d'un chêne. Autrement dit elle se confondait avec le mana transcendant d'un arbre-divin. C'est là qu'elle fut redécouverte par des bûcherons. Cinquante ans avant notre ère, les Carnutes étaient venus en demander copie. Elle passait en conséquence pour plus ancienne que la *Mère* de Chartres. Un disciple de Saint Denis, Saint Yvon (ou Saint Yon), qui évangélisa la contrée, fit connaître le sens figuratif de cette effigie païenne. Certaines versions tardives de la légende prétendent même que Saint Denis en personne parut, avec Yvon, dans le vieux foyer religieux des bords de l'Orge. Mais c'est Saint Yvon (Yon) qui fit construire le premier oratoire, auquel il offrit par surcroît un fragment du voile de la Vierge Marie, relique qui était un don des apôtres. Ce fut là le point de départ du fameux *Trésor* de Longpont.

La Vierge qui doit enfanter (Virgo paritura)

Pour le surplus, la Vierge Noire de Longpont — comme celle de Chartres, d'Auxerre, de Châlons-sur-Marne, de Moutiers-en-Puisaye, de Nogent-sous-Coucy, etc., etc., était une *Virgo paritura* (9), une de ces Vierges Mères qui devaient mettre au monde un enfant surhomme, et dont on faisait remonter l'origine aux druides. Ce qui prouve que ces derniers n'avaient rien à voir en l'espèce (du moins comme *auteurs* de la tradition envisagée), c'est que, dans l'un des lieux orientaux les plus saints de l'antiquité, sur l'une des plus fameuses parmi les montagnes-Dieu, le *Mont Carmel,* existait, avant l'ère chrétienne, un sanctuaire où l'on vénérait une *Vierge qui devait enfanter*. Cet enfantement virginal était le propre de la Vierge Mère néolithique, qui donnait le jour aux dieux (les nouveaux initiés), et tenait en conséquence dans ses bras l'enfant transcendant. Il n'est pas douteux d'ailleurs que, dès le début des *temps humains* (c'est-à-dire dès le décalage mental qui emprisonna l'humanité dans l'univers saisi comme spatio-temporel), cette conception *initiatique* ait eu pour corollaire, dans l'esprit des grands voyants théocratiques, *un authentique enfantement virginal au sein de l'univers*.

---

(9) E. Saillens, *loc. laud.*, p. 24. Répétons que l'emploi, sur une inscription, des mots latins *Virgini parturae*, suffirait à attester que le monument n'a rien de druidique.

phénoménal. L'insistance avec laquelle cette dernière idée, à la façon des plus puissantes idées-forces, a tendu à se réaliser, en divers pays, au cours des siècles antiques, et la générosité avec laquelle on a donné pour mères, à des grands hommes, des femmes n'ayant eu aucun commerce charnel, témoignent avec éclat que la naissance virginale d'un libérateur divin fut l'une des conceptions courantes du paganisme. Il est ainsi notoire que, dans les milieux initiatiques, l'on a cru *à la Vierge qui devait enfanter*. Toutes les traditions sur ce point doivent être dès lors considérées comme très anciennes. Il est simplement regrettable que, pour mettre en relief leur importance, l'on ait imaginé, après coup, d'attribuer à nos ancêtres celtes l'emploi d'une inscription latine. L'on a cru, bien à tort, faire ressortir par là d'une façon plus saisissante la portée d'une notion lointaine, qui n'a, en réalité, nul besoin de cet artifice pour laisser voir sa valeur profonde et sa distante origine.

PIERRE GORDON.

PENSER, DIRE, FAIRE

(EXERCICE*)

Un serpent coupé en deux qui se mord la queue.

J'aime tant le naturel que je préfère le naturel forcé à l'artificiel involontaire.

Ironie ou Credo:
Ces poèmes sont les mêmes, il n'y a que les mots qui changent.

Comme les oiseaux des beautés de leur plumage, l'écrivain se sert des mots. Comme les beautés de son plumage renseignent sur les mouvements intimes de l'oiseau, ainsi les mots de l'écrivain le découvrent toujours.

Les fées + les faits = l'effet.

Trois jolies boutons blanches et un petit dentelle.

(*) Le mot « exercice », en français, a bien dix sens. Il est, à n'en point douter, pris ici dans son meilleur, son plus noble, son plus saisissant.

Le poème travaille.

Dans la mesure où l'homme est libre, l'écrivain — qui est un homme dont le propre est d'inscrire des mots — demeure entièrement libre sous tous les régimes pour peu qu'il ait de quoi tracer ses mots, qu'il sache que dans l'écriture les mots sont l'essentiel et qu'il y a des millions de mots que l'on ne connaît pas encore.

L'écueil est que l'écrivain utilise avec parfois tant d'assurance cette liberté qu'elle se masque par elle-même et pour les siècles : voyez Nicolas Machiavel.

Je ne dis pas la vérité, j'use de la parole.

Dîtes noir pour blanc parce que si vous le dîtes bien et si l'on vous entend blanc sera plus blanc.

Il convient, hélas, mieux de dire : « Branwell is fighting to morrow » que « Branwell will fight to morrow ».

Tous les mots sont de passe.

Les poèmes de Mallarmé valent pour moi par ce que vaut la Carmagnole.

Le genre bleu :

Dans ses yeux noirs je voyais le ciel bleu...

Le genre noir :

Dans ses yeux bleus je voyais le ciel noir...

Et les grands rêveurs font penser. Et les grands penseurs font rêver.

Aperçus avec un peu de recul, Raymond Queneau c'est Mandrin, Paul Eluard empoisonna les sources, Paul Nougé prépare des bombes à retardement, Benjamin Péret est un parricide, Paul Colinet court la province en tilbury pour égorger, Jean Paulhan démonte les serrures, donne des alibis, Pierre-Jean Jouve est un champion du tir aux pigeons et Jean Cocteau du tir à pipes.

Estimer du point de vue littéraire des ouvrages comme ceux d'Arthur Rimbaud, c'est envisager sous l'angle de, par exemple, la chorégraphie classique, les actions criminelles de Dillinger sous le prétexte que le gangster, pour les accomplir, utilisait parfois ses jambes.

Le mot « artificiel » n'a aucun sens, sauf sans doute celui d'absolu.

La beauté pactise, la violence trahit, l'humour compromet, la rigueur concède et l'inspiration s'abandonne.

Plus elles s'écartent, dans les tableaux qu'elles donnent des pays bourgeois, de l'exactitude formelle, plus la presse de l'U. R. S. S. s'approche de la vérité profonde et plus la presse capitaliste s'en éloigne.

Et moi j'te dis qu'ce sont des maux !
Et moi j'te dis qu'ce sont des mots !
Et moi j'te dis qu'ce sont des moments !

Avec les mots on marque le mouvement. Avec les images on le fixe.

Dire qu'une chose est, non parce qu'on le croit mais pour qu'elle soit.

Je suis fort près de croire qu'ils font plus de mal à la littérature en s'y donnant que nous en l'attaquant.

Le mot dans la phrase comme l'objet dans un tableau tient à sa place mais peut en changer.

Dans certaines phrases, pourtant, les mots ne changeraient point de place sans, pour les âmes sensibles, paraître changés eux-mêmes. Ainsi dans : « Je ne sais quel caporal de comédie disait en regardant son escouade : J'en vois qui n'y sont pas ».

Il n'y a pas plus de différence entre l'homme qui se sert de l'écriture à des fins subversives et le littérateur qu'entre le terroriste lanceur de bombes et l'entrepreneur de démolitions.

Des écrivains, Nougé ou Paulhan, qui parlent clair, qui parlent sec et net et qui, s'ils ne sont pas bornés par les quelques problèmes qu'ils ont choisi d'examiner, se sont tout au moins centrés dessus avec une attention précise, exclusive autant d'une liberté inconditionnée que de l'à peu près, des écrivains de cette sorte, dis-je, ont gagné la puissance sentimentale que des grands lyriques n'acquièrent pas tout voués qu'ils soient à l'affectif, aux facilités du cœur et de l'écriture.

Ensuite, ces Nougé, ces Paulhan, qui, par détestation foncière et volonté tactique, se refusent à l'illusionnisme, aux fantasmagories, demeurent les plus mystérieuses gens du monde (au point qu'on les étudia sous l'angle du mythe !) alors que nos mages à plumes voient leurs brumes et leurs voiles percés d'un coup d'œil.

J'écrirais volontiers : le ridicule ici n'est pas Nougé, Paulhan ou l'homme qui les détourne ; c'est encore une fois le fier langage plus traître, hélas ! que maladroit.

Mais je ne puis écrire ainsi : je ne pense pas du tout que cet avatar soit ridicule et il m'enchante.

Je suis très loin de penser chacune des choses que je dis mais j'entends que toutes les choses que je ne pense pas, mêlées à celles que je pense, aident le tout auquel je m'attache.

Et *oui* — dans mon contexte — souvent s'oppose mieux que *non* au *oui* que dit l'adversaire, parce que, vraiment, une pensée que la vie enchevêtre ne se peut avec justesse exprimer droit.

De même, en écrivant une chose que je ne pense pas, aussi bien qu'en écrivant une chose que je pense, j'attaque une action qui m'est opposée. Car je lutte, je n'expose pas.

Par ailleurs, fréquemment ma réflexion réprime mon sentiment et si j'inscris ce dernier c'est pour le consoler en l'utilisant, tous comptes faits, contre une pensée extérieure qui avec lui coïncide pendant que ma réflexion les déteste.

Mes amis reconnaîtront le leur.

Du bon emploi des verbes :

Moins savoir que pouvoir et savoir pour pouvoir. Espérer non pour l'espoir mais pour obtenir. Chanter pour l'effet de chanter et pour l'effet du chant. Vaincre ou fuir pour à nouveau tenter de vaincre. Aimer pour aimer et pour être aimé. Ne pas mourir. Dormir pour être bien éveillé et quelquefois pour dormir. Se coucher pour ne pas tomber. Ouvrir pour entrer, pour faire sortir, pour aérer. Parler pour mille raisons. Vouloir à bon escient. Travailler pour se reposer pour être dispos pour travailler pour se reposer pour être dispos. Agir parce qu'il faut et quand il faut c'est-à-dire toujours. Ne façonner que s'il est impossible de faire autrement. Vivre pour que l'on soit heureux.

Il y a des circonstances — que l'on peut appeler circonstances littéraires — où des phrases, quoique faites de mots divergents, sont identiques par le sens et par l'effet.

Ainsi, une phrase comme :

« Dans la nuit terrible et noire, des fantômes atroces criaient en secouant leurs chaînes. »
est la même que celle-ci :

« Sous le clair soleil, les nymphes exquises, nues, s'alanguissaient au bord du lac. »

Par la faute — ou la grâce — des circonstances, des mots et de l'esprit.

Les mots aussi chiens d'aveugles, poissons-pilotes pour requins.

Le poème est un être qui nous présente à nos pareils et nous ligue avec eux.

Mots chauds ou mots humides, mots de pierre ou de lierre, mots brillants ou dormeurs.

— Tiens ! mais voilà mon amie Germaine Juilleret, ses brillants cheveux noirs, son nez droit, ses yeux bleus, toute sa beauté !

— Mais c'est Hélène de Troie ! c'est la belle Hélène !

— Non. C'est Germaine Juilleret.

En écrivant : « Les grandes affaires consistent encore plus dans l'imagination que les petites », le cardinal de Retz a dit admirablement ce que je pense et pourtant je suis sûr qu'il ne pensait pas, écrivant ainsi, ce que je pense.

« Crime divin ! » s'extasiait la belle esclave Halina pendant que son fils la possédait.

Elle l'avait eu à treize ans. Elle l'avait substitué au fils du maître dont elle était la nourrice. Le maître était mort, le fils d'Halina, à peine adolescent, avait

hérité de la plantation, gens et choses. C'était dans le Sud de cette grande république folle d'industries et de liberté. Le fils d'Halina la voulut, séduit par sa beauté d'octavonne presque blanche (à près de trente ans elle était la plus belle des belles à cent lieues à la ronde). Elle ne pouvait parler sans le déposséder de tout, elle se laissa prendre.

Et elle disait « crime divin ! », ignorant que sa joie et celle de son fils n'étaient ni criminelles ni divines.

Sir Francis Ponge, Don Miguel Leiris, Monsieur Raymond Queneau, Herr Rolland de Renéville, Signor Gian Tardieu, O' Prévert, Tuan Hugnet, le Laird Jock Paulhan, Blan-Chô, Orphée Eluardis, Tovarich Piotr Reverdy, Missié Péret, le Sachem Mabille et Joë comte d'Elseneur.

Je voudrais tant qu'il me soit possible d'inscrire dans un livre — je ne veux pas dire évoquer avec des mots mais transporter avec toute leur vie, leur aspect, leur couleur, leur mouvement, leur odeur, leur volume (en le réduisant aux dimensions de la page) — les spectacles qui me plaisent.

Une fanfare de village bien sonnante, suivie des notables, d'enfants qui dansent et du vieux pochard qui chante la gaudriole et pisse en marchant;

Un bois à la naissance de l'été;

Une jolie femme bien habillée qui se dévêt aussitôt qu'on l'en prie;

Des oiseaux rapaces dans leur vol;

Tout ce que j'aime.

Il faudrait aussi que, portée dans le livre défilante et sonnante, la fanfare ne cesse point pour autant, et grandeur nature, d'enchanter les oreilles et les yeux du village que bornerait encore le bois où la jolie femme pourrait voir l'épervier en faisant avec moi le compte sans fin de ce que nous aimons.

LOUIS SCUTENAIRE.

LE JOURNALISME EN UNE LEÇON

On ne comprendra rien au journalisme si on ne prend pas, pour en détailler chacun des aspects, le contrepied systématique de tout ce qu'il est admis de demander aux autres façons d'écrire.

Un tel paradoxe n'est peut-être qu'apparent, comme tous les paradoxes. On le verra dans un petit moment : malgré ses grands airs révolutionnaires, le dernier venu des genres littéraires sauvegarde l'héritage dont les plus anciens, n'étant de leur propre volonté plus soumis à des nécessités immédiates, ont fait fi, ce qui les coupe de la masse des lecteurs et les transforme en objets de luxe. De cet état de fait les auteurs sont les premiers à pâtir.

Les journalistes, eux, n'ont pas peur de se perdre, ils n'ont peur de rien, ils n'ont pas le temps d'avoir peur, talonnés par l'édition qui va tomber. Ils n'éprouvent pas les hésitations des cyclistes timorés qui vont trop prudemment pour ne pas zigzaguer jusqu'à l'inévitable chute. Comme ils n'ont pas peur de se perdre ils sont sauvés.

Lorsqu'on formule les règles, toutes les règles, de leur art il convient donc d'employer une méthode à rebours. Au fond c'est extrêmement simple, ce n'est pas plus malin que de changer les signes d'une équation.

Sauf exceptions, on a coutume d'apprécier la valeur d'un livre à la faiblesse de son tirage. Sa qualité est inversement proportionnelle au nombre des exemplaires vendus. Le vrai chef-d'œuvre, d'abord ignoré, est salué par une poignée d'admirateurs. Souvent même quand il paraît il est enseveli dans une fosse de silence parce qu'une de ses principales vertus c'est d'être en avance sur son temps. La valeur d'un

journal n'a d'autre preuve que son tirage — ou dans certains cas, et dans certains pays, étant donné les conditions géographiques, son rayonnement qui arrive à dépasser et à surclasser un tirage relativement restreint, mais cela est hors de question. S'il se vend mal, s'il n'est pas lu, quel que soit le talent de ses rédacteurs et de ses techniciens, c'est un journal mal fait, c'est un mauvais journal.

Par définition, un journal est fabriqué pour être vendu, et lu. Un journal destiné à une élite est un non-sens, un coûteux non-sens. Toutes les lois qui président à sa confection sont subordonnées à celle-ci, déjà promulguée par un auteur, dramatique il est vrai : plaire. **Toutes sont basées sur l'expérience.**

Or, l'expérience démontre, chiffres en mains, que le grand journalisme ne peut être qu'un journalisme d'information, parce que la majorité des gens veut savoir ce qui se passe et, les événements, elle se charge de les commenter toute seule. Informer n'est pourtant pas la raison d'être — avouée de la plupart, profonde de la totalité — des journaux. C'est pour faire triompher leurs idées que des financiers investissent leurs capitaux, des croyants ou des militants leur dévouement et leurs ressources dans de telles entreprises. Qu'on le veuille ou non, un journal est un instrument de propagande. Il informe par surcroît, il convainc en informant parce que l'information en soi, qui est toujours dirigée, a plus de force persuasive que la meilleure des argumentations. Un article sera lu, par le grand public, dans la mesure où il sera présenté sous la forme informative. Il en sera plus attrayant, plus influent, posé sur le réel et le réel le plus imédiat.

On ne prononce pas ici l'oraison funèbre du journalisme purement doctrinaire, qui se survit péniblement et s'il se survit c'est qu'il a su plier sa propagande à des règles empiriques identiques à celles des agences de publicité. Ses tirages pourtant, en baisse constante, ne peuvent guère supporter la comparaison avec ceux des grands journaux, lesquels ayant senti d'où venait le vent, sont tous devenus en même temps, peu ou prou, des journaux d'information.

●

Le journalisme tout court cherche avant tout à augmenter le nombre de ses lecteurs et il est d'autant plus spécifiquement journalisme que les feuilles qu'il contrôle atteignent une plus forte diffusion.

Voilà sûrement de quoi faire bondir des esprits moraux bien qu'il ne soit pas ici question d'appréciations d'ordre moral. On constate, on ne juge pas. Ces esprits moraux n'auraient aucune peine à prouver que ce n'est pas vrai. Les arguments ne manquent pas. Dans la boxe aussi il y a les coups bas. Des procédés de moins bon aloi peuvent influer sur la hausse des ventes : les fausses nouvelles, les vraies nouvelles présentées comme fausses, l'exploitation du scandale, la calomnie, le chantage et aussi certains moyens financiers étrangers à l'affaire, mais leur effet est passager et leur emploi ne suffit pas à lui seul à imposer définitivement un titre.

Il n'en faut pas davantage pour faire éclater le très vil intérêt suscité par la mécanique journalistique, cet art éculé et flambant neuf, cette rhétorique seule vivante parce qu'elle évolue chaque jour, chaque jour soumise à une nécessité nouvelle, chaque jour revue et corrigée non par le bon vouloir d'une académie ou d'un écrivain, mais par celui du client qui choisit à coup sûr aux kiosques à journaux, comme au bureau de tabac ou à l'étalage du parfumeur, sa marque préférée, la seule marque qui lui convienne.

Il achète d'abord, le client, l'article qui lui saute aux yeux. Il n'a pas le loisir de se perdre en subtilités. Il a besoin d'une denrée directement et rapidement assimilable. Le journal est au livre ce que l'affiche est au tableau de chevalet, quelque chose qui se voit de loin et qui est compris tout de suite. De toute façon (et quelle que soit la mode dont, tout comme l'habillement et la coiffure des femmes, le journalisme est soumis aux caprices : il y a des saisons où c'est le style maniéré, coruscant, péjorativement littéraire qui fait fureur, d'autres où l'on cherche à s'exprimer simplement) il faut écrire gros, comme pour les enfants.

●

Tant que le jeune homme, qui a senti s'éveiller en lui des ambitions littéraires et qui veut les satisfaire dans un des rares genres qui lui permettent de gagner (mal) sa vie, n'aura pas compris l'obligation de subordonner toute son activité à des fins commerciales, il sera un mauvais journaliste. Il voudra écrire pour l'éternité, alors que, par définition et étymologiquement aussi, pour être bonne sa production doit être démonétisée au bout de vingt-quatre heures.

Cette condition, primordiale, n'est pas toujours remplie. Trop souvent les journaux meublent leurs

colonnes d'articles passe-partout, de bouche-trous dont précisément l'auteur, alors en pantoufles, a cru écrire bien. Les journaux ont tort. Si l'un des papiers en question n'est pas raccroché d'une façon ou d'une autre à l'actualité la plus immédiate, il n'avantage pas son journal. Il lui nuit.

Un roman ou un poème est un placement et en les publiant le romancier ou le poète table sur l'avenir. Un journal au contraire a le devoir, s'il tient à conserver ses lecteurs et à en accroître le nombre, de ne publier que ce qui ne peut être remis au lendemain. Sinon pourquoi confier à une feuille éphémère, vendue comme telle, achetée après vérification de la date qu'elle porte, des textes qui auraient tout aussi bien pu être insérés six mois plus tôt ou dont l'insertion pourrait sans dommage être différée six mois encore ? Le journaliste sait qu'après avoir fait les délices des foules sa prose servira à envelopper des bottes de poireaux ou des chaussures destinées au ressemelage. Le caractère éminement périssable de cette denrée, au lieu de l'abattre, lui communique une frénétique excitation. Il n'est pas ridicule de se passionner pour cette poursuite de ce qui passe, précisément parce qu'on a la certitude de ne travailler que, dans, pour et avec l'instant présent. L'homme s'apercevrait vite, s'il se donnait la peine de s'analyser sans passion, qu'il existe en lui, à peine recouvert par la couche du semis des semonces maternelles et des gifles qu'il recevait quand il jouait avec des allumettes, un goût fondamental pour le consommable, le combustible. On se donne un mal infini à parfaire un chef-d'œuvre d'un jour qu'on s'acharne aussitôt après à rageusement anéantir. Plus que n'importe quelle façon de tuer le temps, celle du journaliste concilie les deux pôles intimes et élémentaires de tout être : l'instinct de la conservation et celui de la destruction. Ce n'est ni le lieu ni le moment de creuser d'aussi solennels problèmes mais la chose eût mérité qu'on s'y arrêtât. Il y a des gens que la perspective d'avoir à jeter et à remplacer des chaussures usagées remplit d'une joie profonde. Est-ce que c'est seulement pour annexer des provinces ou sauver l'honneur que des peuples en guerre anéantissent systématiquement les maisons et les arbres fruitiers ? Est-ce que c'est seulement pour se venger ou toucher des primes d'assurances qu'irrésistiblement les incendiaires mettent le feu aux meules de paille ou aux forêts ? Néron admirant et chantant Rome embrasée est l'image-type du bonheur parfait. *Qualis artifex...* artifex n'est pas si loin d'artificier.

•

Il faut revenir aux journaux. Avant de la froisser pour précisément allumer son feu, le lecteur accorde sa préférence à la feuille qui se fait l'écho de la plus récente actualité et lui présente en premier les toutes dernières nouvelles, ce qui d'ailleurs est un pléonasme. Qu'à cela ne tienne. On bouscule l'ordonnance traditionnelle du discours, si laborieusement apprise dans les collèges. On renverse la vapeur. On commence par la fin. Un bont récit peut être variable et varié, il ne sera attachant, accrocheur, il ne tirera les yeux que s'il remonte d'aval en amont le cours du temps. L'exorde a la permission de résumer l'événement. Seulement pour capter l'intérêt — ce poisson à tout instant s'évertue à secouer l'hameçon qu'il mâchonne — qu'il fasse de prime abord état du dénouement. De grâce, avant d'expliquer les causes de l'incendie et de décrire le processus du feu, jetez en pâture aux masses le tableau des victimes, l'étalage des cadavres carbonisés.

Raconter une histoire à rebours n'est pas grave, ni bien nouveau. Ils n'ont rien inventé, les journalistes, qui n'ait déjà été découvert par ces messieurs du roman qui de plus en plus triturent le temps, guidant patiemment leurs personnages à travers les méandres de la mémoire, reviennent en arrière, repartent en avant, mettant sens dessus dessous les horloges et les calendriers. Pourtant attention ! Un fossé dur à franchir sépare capitalement leurs recettes de celles des journalistes. Les faulkners ont planté les racines de leur savoir-faire en plein irrationnel, dans tout ce que le comportement primitif des bipèdes recèle d'irrationnel. Les gazettiers par contre se conduisent d'une manière froidement raisonnée.

Ils savent comment appâter le goujon. Ils savent choisir le détail-harpon. Ils savent qu'à l'inverse de la littérature admise, usuelle, éternelle, universelle, le journalisme doit subordonner le général au particulier.

C'est ainsi. Encore une fois on ne juge pas, on constate. Il se peut que plus tard ces mœurs changent. Elles changeront peut-être avec le développement de la radio qui substituera sa technique plus directe, plus im-médiate à l'état pur, à celle encore réfléchie du journalisme. Elles ne changeront qu'avec un changement de l'état social, parce que nous sommes vraisemblablement encore à l'ère pataphysicienne. En attendant les formes nouvelles s'orientent nettement vers l'abolition de l'omniformité.

La tâche du journaliste commence avec la rédaction du titre (souvent plus important que le reste) qui extrait la particularité la plus inattendue, la plus insolite du texte. Le titre donne le ton au papier, le résume, peut à l'usage des gens pressés en remplacer la lecture. Qu'un skieur se tue en montagne, un skieur novice et imprudent, si on titre : « Chute mortelle d'un skieur » personne ne s'en souciera. Mais si on annonce quelque chose comme ceci : « Il s'asseoit sur ses skis et fait une chute mortelle de six cents mètres », les oreilles se dresseront, les yeux s'écarquilleront, tout le monde sera content.

Accumulez les faits concrets, tâchez d'en découvrir de croustillants, d'inédits, de pittoresques. L'ensemble ne compte plus. Faites un parti à chaque aspérité, excroissance, verrue, tache, protubérance, monstruosité. Groupez le tout en mosaïque, une mosaïque qu'on ne peut contempler que par le petit bout de la lorgnette.

Continuez dans cette voie. Vous n'êtes pas au bout de vos peines. La confection des faits-divers — le mot dit bien ce qu'il veut dire — est l'a b c du métier. Le même souci de particularisme guide le choix des informations. Il y a celles qui correspondent aux préoccupations primordiales du moment, il y a les questions de vie et de mort qui se reposent chaque jour et auxquelles le lecteur cherche une réponse dans son journal habituel. La symétrie qui existe aussi bien dans les sentiments que dans la typographie, exige que leur soit donné un pendant : l'accident ou le crime sensationnels, autant que possible avec du sang. Le journal en est au stade des musées Dupuytren. C'est le mal qui séduit. La bonté est encore la contrée énorme où tout se tait. Il faut des moutons à cinq pattes et aussi, ce qui est parfaitement justifié, des locomotives abandonnées dans la forêt tropicale. On donnera la vedette à l'ours qui a dévoré son gardien. La banale noyade de cent mille Chinois ne vaut, à la rigueur, qu'un filet de vingt lignes, dans un journal européen bien entendu. C'est normal. Aller là contre équivaut pour un directeur de journal à la forme la plus sûre du suicide.

Une seule chose ne peut pas ne pas être surprenante pour les gens qui suivent la croissance du journalisme, c'est de le voir pousser à l'ombre de l'ange du bizarre. C'est un ange gardien qui en vaut bien d'autres. Il préside au développement de la bonne information aussi bien qu'à son choix. Il lui fait rendre son maximum. Il excite l'ingéniosité du journaliste qui

la mène à son plus haut point d'excentricité et la force à être personnelle dans la mesure non pas où son auteur s'est livré lui-même, ce qui serait d'un médiocre intérêt, mais dans celle où il l'a davantage originalisée. L'imagination livrée à ses seuls moyens n'y suffit plus. Il s'est déplacé. Il y est allé voir. Le chien écrasé a subi sa dernière métamorphose : de ses flancs putréfiés a jailli le reportage parfaitement constitué.

•

Le voici enfin, ce genre nouveau, dernière création des quotidiens. Tout converge vers lui. Tout y aboutit. Il trône au milieu du journal, entouré de ses satellites, les dépêches et toute la kyrielle des indiscrétions nécessaires. Grâce à ce tout le journal est devenu le microcosme par excellence, le miroir qui réfléchit au jour le jour l'activité essentielle du monde. Car un accident, au sens philosophique du terme comme au sens donné par le langage usuel, est plus révélateur qu'une laborieuse tentative de synthèse.

Il est long, le chemin parcouru depuis que le reportage a remplacé l'ancien récit de voyage, dont il est issu. On veut parler ici du vrai, du bon reportage et il faut reconnaître qu'on en avale encore trop de mauvais. Il en est qui se contentent de décrire les pays où le reporter s'est promené, à une époque où il existe d'excellents manuels de géographie, où le monde entier a perdu son ombre, où les ex-mystères de New-York et les gratte-ciel de la jungle sont aussi familiers aux écoliers marseillais que Notre-Dame de la Garde ou le Château d'If.

Le reportage sera actuel ou ne sera pas, braqué sur l'inédit, les riens jusqu'alors passés inaperçus. Sans quoi les notes de frais du globe-trotter qui a survolé le continent américain du Mexique à l'Alaska sont de l'argent jeté à l'eau. C'est un monsieur ou une dame, qui n'aura pas su voir et qui a oublié que son métier est de dire ce qu'il voit et comment il le voit. Une mouture d'une page immortelle d'Elysée Reclus n'a jamais fait vendre un numéro de plus au journal qui l'a publiée. Le quotidien du soir, dont un reporter a eu, il y a une dizaine d'années, l'idée d'interviewer les premiers gagnants de la Loterie Nationale, a eu au contraire des rapports exultants, des bulletins de victoire du service des ventes, parce qu'à la suite du journaliste un million et demi de lecteurs (au moins) était entré dans l'intimité des préférés de la Fortune. L'expédition n'avait pas toujours été commode. Il avait fallu user de subterfuges

allant parfois jusqu'à l'héroïsme, afin de forcer certaines portes. On avait fait donner le grand jeu, on avait simulé un accident de voiture pour savoir comment l'insociable meunier avait employé son aubaine. Depuis cette époque révolue, depuis que le danger siège en permanence sur notre planète en voie de désintégration, le courage est devenu la première qualité du grand reporter, qui s'est vu contraint d'affronter les bombardements et les tirs de barrages, qui risque sa vie à chaque fois qu'il veut partager l'existence traquée des minorités persécutées. Il faut qu'il vive dangereusement et qu'à la différence de l'auteur d'un récit de voyage il participe à l'action, devant mêler à la relation des événements dont il est témoin celle de ses propres efforts et de ses aventures personnelles. Auteur-acteur, il lui est recommandé par dessus le marché de jouer au détective s'il est sur une affaire criminelle, parce qu'il a le devoir, pour que son journal soit le premier informé, de devancer ses confrères et la police.

Que le caractère éphémère d'une telle production n'en fasse pas sous-estimer l'importance. Le voilà dépassé, le roman, qu'il soit fleuve, lac ou piscine de luxe. Le reportage, c'est la forme moderne de l'épopée. Le barde y témoigne, de la façon la plus directe, par câble, par téléphone ou d'un stylographe impatient pour le genre écrit, par sa propre voix à travers le micro de la T. S. F. pour le genre oral, des grands phénomènes de l'époque. Projeté au cœur des conflits de toute sorte il est, parce qu'il les chante, celui qui les crée, en vérité. Sans lui les événements qui bouleversent un monde en pleine mue, seraient lettre morte pour la majorité de ses contemporains. Imprimée sur une de ces feuilles qu'une nuée de camelots crie, elle vit, la lettre. Elle entre en vigueur. Elle vit, transformée en toute la réalité extérieure qui n'a d'aspect tangible qu'exprimée. Partout où un signe manifeste indique que le monde subit, à son corps défendant, ses plus irrémédiables modifications de structure, le témoin à charge dépose. Il viole le secret des laboratoires, préside à l'endiguement des eaux, aux ponctions effectuées dans la croûte terrestre, à la dévirginisation des profondeurs célestes et sous-marines. Témoin à charge, il l'est en même temps que greffier, dans le procès intenté par l'homme contre les dieux qui ne sont plus que des mythes — quitte à en reforger sans cesse de nouveaux.

Le reporter témoigne si bien qu'à la fin du compte il est le seul à bien témoigner et que seul son témoignage, déposé comme périssable sur une feuille

périssable ou transmis sur des ondes aussitôt évanouies, mérite la durée. Il est mort ? Il a servi à allumer le feu ? Bien sûr. C'est à cause de cette mort, librement et joyeusement consentie, que partout la vie éclate et se renouvelle. Comme dit l'autre le blé ne pousse pas si le grain ne meurt. L'art du journaliste accepte ce décès prématuré. Tant mieux pour lui. Sa voix risque de revivre alors que tant de prétentieux bouquins seront oubliés, liquidée cette succession trop lourde et inutile. A peine sortie des rotatives, l'enquête de John Hersey sur Hiroshima est assurée de l'immortalité conférée aux documents à qui l'art est donné par surcroît.

•

Parce que le reporter a fait le sacrifice de toutes ses ambitions, prétentions, avantages, grands et menus profits d'écrivain, c'est lui qui, à l'heure des règlements de comptes, sera le véritable écrivain d'une ère où la plupart des anciens genres se survivent grâce seulement à des exercices de respiration ARTIFICIELLE. Son plus cher souci c'est de voir et de donner à voir. Est-ce que c'est si aisé ? C'est difficile de voir. Ce n'est pas à la portée du premier spectateur venu. Cela s'apprend. Voir c'est regarder des objets tout neufs avec des yeux tout neufs, c'est partir à la découverte constante, totale, naïve des choses les plus effacées par l'algèbre des commodités, et les choses ne se laissent pas impunément débadigeonner, elles se défendent armées de leur terrible parti-pris. Aussi, par un retour de manivelle à prime abord incompréhensible, parce qu'il est spontané, sincère, désintéressé, dégagé des mortifiantes méthodes du self-control du littérateur qui se regarde écrire, le reporter réemploie automatiquement, instinctivement, naturellement les vieilles recettes qu'une Terreur trop raisonnée, et justement dénoncée, éloigne des écrivains-écrivains. Oui, il n'a peur de rien, il n'a pas le temps d'avoir peur, il ne craint pas de cueillir à pleines brassées les fleurs de rhétorique ni de les piquer partout, sur son chapeau, à sa boutonnière et jusque dans son encrier. Pour rendre une vision fraîche, il n'hésite pas à faire appel sans fatigue aux métaphores les plus éculées, et lorsque un sous-marin est perdu corps et biens, son équipage est prisonnier d'un cercueil d'acier, et lorsque le feu se communique aux vêtements d'une ménagère il transforme la malheureuse en torche vivante. Tout revirement sur la scène politique, judiciaire, sportive ou criminelle s'intitule, sans crainte des répétitions,

coup de théâtre, toute avorteuse est une faiseuse d'anges, toute opération policière de moyenne envergure est un magistral coup de filet.

D'instinct le gazettier revient toujours consciemment ou non à son véritable père, au Victor Hugo de toutes les choses vues en prose ou en vers, à l'écho sonore de tout un siècle, à l'homme qui n'a jamais tremblé devant un lieu commun ni devant une faute de goût ni devant un excès d'images. En face d'un très grand spectacle, ou très petit, frappant par son ampleur, son mouvement ou son immobilité, c'est une expression de Victor Hugo qui naturellement vient sous la plume. Dans son fatal automatisme l'élocution du journaliste ne peut désavouer l'ancêtre commun de la littérature actuelle dans ce qu'elle a de meilleur et de pire. L'anonyme auteur des lignes qui suivent, parues dans « Paris-Soir » du 9 mai 1937 et datées de New-York n'a peut-être jamais lu *Les Travailleurs de la Mer* : deux générations entières les ont lues pour lui :

> « Le ciel et la mer rejettent des épaves qui se ressemblent. Celle de l' « Hindenburg », qui gît au milieu de l'immense champ de « Lakehurst » gardée par une compagnie de marins, ressemble à la carcasse d'un grand cétacé. On dirait qu'elle est pourrie, mangée, déchiquetée par le sel et par le ressac... »

Et toutes les recettes verbales, et toutes les figures de pensée y passent et repassent, balles lancées de main en main dans les salles de rédaction, happées au vol par l'envoyé spécial sur les stades, les aérodromes, les cargos, les champs de bataille, les champs de course, les champs de luzerne, les barricades, dans les meetings, les grandes villes et les déserts, par tous les temps, le soleil et la pluie, le gel ou la canicule. Loin de tant de tumultes l'écrivain qui soigne sa gloire posthume, calfeutré entre ses dictionnaires et son pot à tabac, claque des dents à l'évocation irisée de la moindre bulle de savon.

Le grand air met le journaliste en appétit. Tout lui est bon. Il avale et digère n'importe quel déjeuner d'autruche. Il titre : du pain blanc au marché noir, et voilà l'antithèse démaillottée de ses bandelettes. Si l'attentat contre Hitler échoue, il apostrophe les mânes de Roehm et prend à témoin l'Erèbe au grand complet. L'hyperbole lui est familière, se penche sur son épaule et lui souffle à l'oreille : les Géants du Tour en voyant

poindre le peloton des courtisans de la petite reine, jusqu'à ce que le détenteur du maillot jaune enlève une étape de plus. Alors quelles gambades, quels entrechats, quels cris de joie désordonnés ! Il sait au besoin s'indigner : va-t-on laisser impunément courir les assassins de l'encaisseur des Petits-Epargnants ? Car il ne redoute pas davantage les points d'interrogation lorsqu'une enquête, qui piétine, l'intrigue autant que son public, moment crucial où rédacteur et lecteur, à l'unisson, partagent la même anxiété. Qui a tué ? Qui protège la fuite du redoutable chef de gang ? Sa voix murmure, crie, s'enfle, hurle, rugit, explose dans un tonitruant crescendo. Parfois elle se fait toute menue pour proférer les plus ébouriffantes énormités si quelque brave homme s'est contenté de saigner son père, sa mère, sa femme et ses enfants ; il ne parle pas, car la prétérition est une bonne camarade, des chats et des chiens que cet ange de douceur torturait dans son enfance ni de l'infortunée rentière qu'il a étranglée le jour de ses dix-huit ans pour la délester de quarante-neuf francs et d'un réveille-matin. Il aime bien les synonymes mais il donne le bras, en galant homme, à la vieille périphrase pour traverser les carrefours de la Ville-Lumière, il cède sa place à la catachrèse qui se dresse sur la pointe des pieds pour voir un avion piquer du nez, il offre un repas à quatre cents francs par tête à cette bonne âme de synecdoque tout en déplorant dans le gilet d'une stoïque métonymie la cherté de la vie. L'antonomase lui a appris qu'un traître-installé-par-l'occupant-pour-mater-ses-propres-concitoyens s'appelle désormais un quisling — ce mot manquait au vocabulaire — et l'antiphrase que les nazis étaient corrects.

Mais, malgré tant de passades, celle qu'il aime et à qui il revient toujours, c'est l'image, l'image qui doit franchir à la vitesse de la lumière, sans passer par la cervelle, l'espace compris entre ses yeux et son stylo. Le peuple est un enfant perpétuel et perpétuellement réclame des images. La favorite du journaliste c'est l'image rapide et dès que le Chemin de Fer Métropolitain est arrêté par une grève, voici une embolie qui interrompt brutalement le système circulatoire de la ville. Bon gré mal gré le journaliste s'efforce d'aboutir au mécanisme du langage. Il n'a pas le droit de rejimber, bien qu'il le fasse dès qu'il reprend conscience de la présence sur cette terre de sa petite personne. Il n'est pas toujours parfait. Le parfait journaliste est un appareil enregistreur.

Ce souci d'objectivité exigé d'un témoin n'est en général pas corrompu par les soubresauts d'un tempérament qui réagit devant l'événement avec la sensibilité d'une cellule photo-électrique. Les figures de mots, de pensées, de diction ne font pas autre chose que transcrire ces variations et d'en reproduire la courbe dans les colonnes d'un quotidien.

●

Sommes-nous ici au bout de nos peines ? Pas du tout. Poursuivre la course sur une telle lancée serait méconnaître le goût du client, dont le palais se blase vite. Il aime l'alternance des mets doux et des épicés. Il arrive en outre souvent, trop souvent, qu'aux yeux de ses patrons, la personnalité du journaliste prenne le pas sur les faits qu'il a pour consigne de raconter. Qu'est-ce qui arrive alors ? La réaction inévitable, la recherche et l'imposition du style au *degré zéro* (sic).

Pour un peu, certains rédacteurs en chef obligeraient leurs subalternes à écrire à l'encre sympathique et, si le papier libellé de première main n'est pas assez transparent, neutre et anonyme, vient à la rescousse la méthode du rewriting qui, d'importation américaine, est de plus en plus adoptée dans une partie de la presse. On récrit les articles une première fois, une deuxième, une troisième fois. On biffe les signatures. Il existe des équipes spécialisées dans ce genre de travail et chaque entreprise a son code à elle, son recueil de petites recettes. Encore un procédé issu de la Terreur et qui bien entendu ramène, par le fait même d'une volonté poussée à l'extrême, à la littérature abhorrée. Il est semé d'embûches, ce courant qui se dessine partout et qui tend, dans les cas extrêmes, à la présentation des documents à l'état brut. L'idéal évidemment serait de présenter les choses telles qu'elles sont sans autre recherche (apparente) d'effet que celle d'énoncer des faits concrets.

Seulement le lecteur ne tient pas à rester sur sa faim et cette double préoccupation : donner une vision dépouillée de la réalité et plaire à la clientèle sera contradictoire tant que le grand public ne sera pas parvenu à un degré de mâturité suffisant pour ne plus demander aux éclairages déformants de l'imagination un illusoire embellissement d'un monde jugé, tel quel, dépourvu d'attrait — ceux qui ont le courage des mots déplorent sans rire son manque de poésie — enjolivement analogue à celui que pas mal de gens croient

trouver à travers les fumées de l'alcool, de la romance ou de toute autre drogue. Ils appellent cette façon de tricher créer l'atmosphère.

Mais voici une question essentielle : l'évolution du public s'effectue-t-elle dans le sens d'une amélioration spirituelle ? Ce serait trop beau. L'expérience prouve au contraire que le nivellement par la base dont est victime toute société correspond à une régression. La presse, qui est l'incarnation de l'opinion — cette loi « la plus importante de toutes, qui ne se grave ni sur le marbre, ni sur l'airain, mais dans les cœurs des citoyens ; qui fait la véritable constitution de l'Etat ; qui prend tous les jours de nouvelles forces ; qui lorsque les autres lois vieillissent ou s'éteignent, les ranime ou les supplée, conserve un peuple dans l'esprit de son institution, et substitue insensiblement la force de l'habitude à celle de l'autorité » (Jean-Jacques Rousseau : *Du Contrat Social*) — la presse est forcée de se plier aux exigences d'une telle loi. En même temps que dans le « cœur des citoyens » l'opinion est gravée sur des millions de feuilles destinées à une destruction immédiate. Les écrits s'envolent, les mots restent.

Il semble donc difficile d'arriver à imposer une façon d'écrire en quelque sorte négative, ce qui équivaudrait à remplacer un article dit *rédactionnel* par les documents qui l'ont inspiré et, en même temps, à l'exposé des circonstances qui ont présidé à sa propre confection. Ce serait méconnaître l'appréciation du lecteur qui achète son journal — en définitive le seul juge. Le lecteur qui achète son journal préfère encore l'article fini à la présentation des différents stades de sa fabrication. Il ne veut pas d'une marchandise en pièces détachées. Si le genre littéraire né avec le développement énorme (mais qui subira peut-être un mouvement de recul allant vers une disparition progressive) évolue, il n'évolue qu'en fonction des goûts du public. On réclame le témoignage d'hommes aussi transparents que possible sur leur époque et sur le monde. Pour transcrire cette vision on n'a pas encore trouvé autre chose que les figures de l'ancienne et de la nouvelle rhétorique.

Or, la nouvelle rhétorique se contente de retaper les vieilles formules, comme on retourne un feutre usagé pour en faire un chapeau neuf.

●

De quoi s'agit-il en définitive ? De voir et de faire voir, on l'a déjà dit, et même quand ce qui était à voir a été vu, d'ouvrir l'œil et le bon.

Au fait un tel dessein est beaucoup plus réalisable par un journal que par l'action solitaire d'un littérateur, parce qu'une entreprise de ce genre est essentiellement un travail d'équipe. Il faut un professionnel pour décider du sujet à traiter et deux, trois, quatre ou davantage, tous spécialisés, pour recueillir les faits, les assembler, les présenter, les commenter, au besoin en utiliser les restes.

Ainsi jusqu'au bout le journalisme va à rebours de toutes les autres manières d'écrire. Aux initiatives individuelles il oppose une œuvre collective, anonyme, une vaste compétition où chacun joue sa partie. Que la moindre composante du tout soit conçue à l'inverse de toutes les règles admises, ne peut entamer sa justification.

Ni les grammairiens ni les rhéteurs ne sont de taille à se dresser contre la nécessité, qui est la base unique et suffisante de la conception et de la confection d'un journal. Un contact quotidien, c'est le mot, et sans cesse renouvelé entre les foules et les salles de rédaction s'en porte garant.

JEAN-MARIE DUNOYER.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

YVAN GOLL
OU
LA PAROLE EST A LA MATIÈRE

Qu'ai-je donc possédé ? L'eau de mon émeraude coule
Caillou que j'ai poli retourne à ta montagne
Mon château de grenats héberge les brouillards
Rien rien ne m'appartient ni mon dernier sanglot

Y. G.

Le rayonnement de l'œuvre d'Yvan Goll n'est pas ce qu'il devrait être. Certes elle a ses fervents mais qui se recrutent parmi les seuls connaisseurs. Ayant justifié, et au delà, les espoirs que l'on plaçait en elle, sur la foi des premiers recueils, dans les années 20, elle n'a point connu la large diffusion que l'on était en droit de lui prédire à l'époque. S'agit-il d'un paradoxe ou d'une injustice ? Des deux sans doute, et l'avenir s'en étonnera. S'il nous fallait plaider, non pour l'œuvre qui se défend assez par elle-même mais pour ses contemporains dont l'indifférence a peut-être quelques excuses, il nous serait aisé d'invoquer la plus évidente et, de ce fait, la plus superficielle. Tous les poèmes d'Yvan Goll ont paru en des collections quasi-confidentielles ou en tirages de luxe qui les rendent quasi-inaccessibles, il n'en existe pas, du moins à ma connaissance, d'édition complète et courante. On répondra que c'est là moins la cause essentielle qu'une conséquence de

la situation de l'œuvre de Goll. J'imagine des théoriciens évoquant à ce propos les notions classiques et d'ailleurs discutables de culture verticale et de culture horizontale. Le lyrisme de Goll se réclame manifestement, en ses grandes lignes du moins, de la culture verticale. Par la nature de ses démarches il est plus intensif qu'extensif, non qu'il soit introversion pure mais il est plutôt ascension qu'épanouissement. En somme il est métaphysique au sens propre du terme. Il se fonde sur une expérience concrète, l'approfondit, l'élucide mais ne la réduit jamais à des idées générales. Il convie son lecteur à une expérience analogue et ne lui propose pas un message qui la résume et en tienne lieu. On dira que c'est là un caractère commun à tous les poètes contemporains qui exigent d'abord de leurs lecteurs qu'ils soient poètes eux-mêmes, et l'on a coutume d'expliquer par là le peu d'audience que rencontre un lyrisme de cette sorte, la majorité des hommes étant sinon par nature du moins du fait des contraintes sociales des « bas-vivants » qui pour la plupart n'ont ni les loisirs, ni même le souci de développer leurs ressources spirtuelles. Toute poésie qui nécessite une initiation parce qu'elle est elle-même une initiation est en raison même de sa qualité vouée à demeurer secrète. Le succès qu'ont remporté naguère certains poètes est dû à un extraordinaire concours de circonstances et ne fait que confirmer cette règle. Il est d'ailleurs aisé de constater qu'il repose dans la plupart des cas sur un malentendu, non que la sincérité des poètes soit en cause ni même celle des églises ou des partis qui les mettent en vedette, mais bien parce qu'il importe fort peu à la qualité de sa poésie que tel auteur soit un fidèle catholique ou un militant marxiste, ce qui compte c'est la qualité même, et il n'appartient à personne de mettre en valeur cette qualité, encore moins de l'attribuer aux doctrines dont se réclame le poète, elle est ou elle n'est pas, un point, c'est tout. J'aime à croire que les poètes dignes de ce nom ne sont pas dupes des succès qu'ils peuvent remporter dans les cercles d'études des diverses dénominations religieuses ou politiques, à plus forte raison dans les manifestations spectaculaires de masses, car ils savent très bien que l'on rend hommage non à l'œuvre mais au pavillon qui la recouvre. Ils savent partaitement que si la poésie est de nature à servir comme il se doit les convictions qui sont les leurs, c'est en secret qu'elle agira sur les esprits et sur les esprits seuls qui seront à même de vivre l'expérience qu'ils ont eux-mêmes connue. Préparer des conditions sociales telles que la vie pour tous les hommes soit plus belle et plus ardente c'est évidemment la tâche primordiale, mais s'en acquitter en renonçant à quoi que ce soit des exigences de la vie poétique ce serait mutiler les pouvoirs de l'esprit et par là même dilapider par avance l'héritage promis. Voilà pourquoi il est bon qu'il y ait des poètes en marge.

Qu'Yvan Goll soit un des ces poètes en marge c'est l'évidence même comme c'est le signe de sa grandeur. Si déplorable soit-elle l'occultation provisoire de son œuvre s'inscrit dans l'ordre des choses mais elle a aussi des raisons spécifiquement littéraires. Nous n'évoquerons pas ici, quitte à y revenir plus loin pour l'en justifier, le reproche d'esthétisme que pourraient lui faire les partisans de l' « engagement », nous entendons seulement faire allusion au rôle qu'Yvan Goll a joué dans l'histore récente de la poésie, rôle qui pour un observateur à l'esprit tant soit peu systématiquqe est apparemment sujet à caution. Son lyrisme oscille constamment entre les recherches d'avant-garde et le souci de la rigueur formelle; il joue avec autant de virtuosité sur le clavier de l'hermétisme que sur celui de la chanson populaire; il est tantôt hiéroglyphe, tantôt image d'Epinal. Faut-il lui faire grief de tant de diversité ? Non, certes, car c'est le fait d'une indépendance ou plutôt d'une plasticité d'esprit, mais quoi ! ce sont là des qualités si rares en notre génération qu'on les y tient pour suspectes, et qu'en fin de compte cette œuvre se trouve en porte-à-faux entre les tendances contradictoires de l'époque. Il est difficile, je l'admets volontiers, de relier logiquement *Le Nouvel Orphée* de 1923 à *L'Elégie d'Ihpétonga* qui vient de paraître et, à plus forte raison de concilier le ton des trois livres de *Jean Sans Terre* avec celui du *Char Triomphal de l'Antimoine*. Ce n'est pas en tout cas le lyrisme des *Chansons Malaises*, le seul de ses recueils disons de lecture courante, qui nous aidera à trouver la clef de l'entreprise de Goll, la raison une et profonde que l'on cherche fatalement à toute œuvre de quelque ampleur. Il est certains de nos contemporains dont la monotonie fait la grandeur, et c'est à mon sens à leur éloge, car je songe à Reverdy; il en est d'autres que l'on peut, plus ou moins arbitrairement certes, mais que l'on peut tout de même réduire à un système moral, et c'est pour cela, sans doute, qu'ils furent les « trois grands » des années 30, à savoir Supervielle, Eluard et Jouve; il y a enfin ceux qu présentent un intérêt documentaire dans la mesure où ils concourent au progrès des recherches psychologiques, par exemple Breton, Michaux et Char. C'est entendu, que l'on ne me fasse pas dire ce que je ne dis pas ! ils ont tous d'autres mérites proprement poétiques, mais c'est en les cataloguant en des classifications grossières mais commodes du genre de celles ci-dessus ébauchées que la critique propose aux lecteurs des schémas qui leur permettront peut-être de comprendre ces poètes. Or, encore une fois, cette tentative de systématisation est quasi-impossible dans le cas d'Yvan Goll. J'en viens à me demander si cela n'est pas du au fait que Goll représente précisément dans le lyrisme français actuel non pas un certain esthétisme, car il s'agit de toute autre chose, mais un phénomène de sur-

vivance d'un état d'esprit que le Dadaïsme et surtout le Surréalisme ont, voici près un quart de siècle, dépassé et tué chez nous mais qui a prospéré de par le monde, notamment dans les pays anglo-saxons et hispanisants, je veux dire cet esprit dit d'avant-garde, à cheval sur la guerre 14-18, dont le Futurisme italien, l'expressionnisme allemand, et chez nous le « cubisme » de Cocteau (et naturellement d'Apollinaire, mais qui, lui, se rit de ces cadres) nous fournissent les plus notoires exemples. Or, tous ces mouvements, à l'inverse de ceux qui suivirent, ont en dépit de toutes leurs audaces ceci de commun qui suffit à les intégrer dans la tradition proprement littéraire. Ils constituent des interprétations plus ou moins originales, plus ou moins pittoresques du monde, ils ne se flattent pas de le transformer, sinon peut-être à titre de jeu absolument gratuit. Ils procèdent en somme à une révolution de la sensibilité, absolument au même titre que les mouvements antérieurs du XIX[me] siècle, mais ils n'ont pas de prétentions métaphysiques. Il n'est pas exagéré de dire que, depuis, la poésie est devenue totalitaire ou plutôt qu'elle a pris conscience d'ambitions purement latentes jusqu'à ces dernières années. La fameuse anthologie *Les Cinq Continents* que Goll publia précisément en 1924, c'est-à-dire à la veille même du « putsch » surréaliste, marque désormais le point de clivage idéal dans l'histoire de la poésie contemporaine, le moment à partir duquel la création poétique s'est confondue avec l'activité de pensée, où tout art désintéressé a eu, selon l'expression de Fondane, « mauvaise conscience », où le divertissement pur est devenu inadmissible. On pouvait constater déjà dans *Les Cinq Continents* que la participation des poètes de la révolution russe était de loin la plus remarquable, mais ces poètes eux-mêmes, je songe à Blok et à Essenine, si exaltés fussent-ils par leur engagement, traitaient personnellement les thèmes révolutionnaires absolument comme ils eussent traité tout autre thème, c'est-à-dire *en se jouant,* sans se préoccuper d'établir une esthétique marxiste. Au moment où d'excellents esprits, Francis Ponge par exemple, s'évertuent à une entreprise de cet ordre, il est curieux de voir comment les poèmes récents d'Yvan Gool, témoin par excellence de ce qu'on a appelé l'attitude « cosmopolitaine », rejoignent après un long séjour de l'auteur en Amérique des recherches qui ne diffèrent pas tellement de celles de cette revue. Je ne suis pas loin de penser que *Le Mythe de la Roche Percée, Le Char Triomphal de l'Antimoine* et *L'Elégie d'Ihpétonga* constituent une illustration parfaite du débat que nous engagions naguère ici-même : « La poésie peut-elle être matérialiste ? ». La réponse sera affirmative en ce qui concerne les thèmes ; elle ne le sera point en ce qui concerne le traitement. La poésie de Goll vaut, en effet, par une certaine *aura* des

images qui est sans doute le fait de l'homme s'ajoutant à l'objet, et par là elle n'est pas objectivante au sens où l'entendent les critiques matérialistes. Est-il possible d'en inférer que s'en tenir au « parti-pris des choses », ou interpréter lyriquement les choses sont deux attitudes inconciliables ? Dans l'état actuel des recherches ce serait extrapolation assez vaine. Tout au plus puis-je, me plaçant au point de vue historique, faire deux observations : d'une part Goll, de par sa nature et sa formation, n'était pas équipé pour mener jusqu'au bout une telle entreprise, et c'est là jugement littéraire; d'autre part, il est tout de même bouleversant de constater que ce poète que rien n'y prédisposait, l'admirable sertisseur des *Chansons Malaises*, le plus esthète de nos lyriques, le plus étranger à toute obédience traite d'instinct, et comme par fantaisie, le thème le plus tragiquement actuel qui soit, celui de la désintégration atomique.

J'avoue ne pas être qualifié, étant parfaitement ignorant en matière d'ésotérisme, pour apprécier à sa juste valeur *Le Char Triomphal de l'Antimoine* où l'auteur brasse avec une aisance qui me confond les notions maîtresses de l'Alchimie, des Tarots et de la Kabbale. Je me contente de lui faire confiance et d'apprécier ces textes d'après les qualités verbales que je leur trouve, dans la mesure où leur imagerie insolite me séduit, mais sans me dissimuler le fait que leur portée réelle m'échappe. Pour moi ce sont authentiquement des objets proposés à ma sensibilité. Oh ! je sais qu'il suffirait tout bonnement d'ouvrir un dictionnaire mais je n'aime pas à le faire quand je lis un poète. Je crois d'ailleurs que c'est ce culte des mots rares, inévitable sans doute dans un ouvrage quasi-didactique comme le *Char Triomphal de l'Antimoine,* mais qui ne s'imposait pas dans les autres recueils, qui constitue le défaut capital de Goll et qui le « date » fâcheusement. On peut bien penser de la poésie depuis trente ans qu'elle est souvent difficile, voire incompréhensible, mais c'est par incohérence voulue, par haine de la pensée rationnelle, dans les cas extrêmes par pulvérisation systématique du langage ; en fait, elle ne présente pas de difficultés de vocabulaire et se rapproche plus qu'à aucune autre époque du langage de l'homme de la rue. Il en va autrement chez Yvan Goll dont le lyrisme n'est accessible qu'aux seuls initiés. Plutôt que la « Chanson de Paracelse » ou « Raziel » qu'nécessiteraient des commentaires dont je suis incapable je me conterai de citer, pour donner le ton du recueil, ces « *Armoiries de la Parole* » que je goûte pour des raisons évidemment inanalysables, vraisemblablement d'euphonie :

Les mots sont les luisantes haches
Pour creuser le puits d'une plaie
Et répandre le sang qu'on sache
Convoité par les roseraies

Un mot jeté dans la balance
Fait déborder le lac qui stagne
Le fléau devient une lance
Et fait s'écrouler la montagne

Sous l'aile immanente de l'aigle
Aveugle je ne m'approche
Que par le chant l'âme du seigle

Cent soleils dans ma panoplie
Mais les barreaux de l'écriture
M'ouvrent les bans de la nature

Je disais plus haut que le lyrisme d'Yvan Goll relevait plus des préoccupation de la poésie anglo-américaine moderne que de la nôtre. Elle marque, en effet, une certaine tendance au didactisme, j'entends par là qu'elle ne fait pas seulement appel à l'inconscient de la sensibilité mais à celui de l'intelligence. (Il ne s'agit pas comme chez Valéry d'une invite à *l'exercice* de l'intelligence), c'est-à-dire qu'elle se réfère à un bagage souvent hétéroclite de connaissances que nous possédons ou sommes sensés posséder. Lorsqu'il exagère en ce sens Goll est presque aussi artificiel (et séduisant) qu'Ezra Pound, le grand maître international du pédantisme lyrique dont l'art est fait de subtiles allusions livresques et esthétiques; quand il garde une juste mesure il éprouve cependant le besoin de situer et de commenter ses poèmes. Il serait d'ailleurs à souhaiter qu'il allât aussi loin en ce sens que T.-S. Eliot ou Edith Sitwell qui font suivre leurs grands textes de tout un appareil critique et de la table de leurs sources. Ce côté bibliothèque ou musée est pratiquement étranger au lyrisme français actuel (sinon peut-être à Saint-John Perse dont la splendeur verbale écarte il est vrai le souci que l'on peut avoir d'une explication méthodique), mais il est omniprésent dans l'imagerie de Goll. Elle se réfère presque toujours à des fais précis ou à des connaissances bien déterminées. C'est même là ce qui distingue son *Mythe de la Roche Percée,* de tout ce que Breton a écrit sur le même thème dans *Arcane 17.* Là où Breton ne voit que prétexte à « coup d'aile » et matière à quelques-unes des pages les plus prestigieuses qu'il ait écrites, Yvan Goll est est beaucoup plus terre à terre, fidèle à l'objet de sa contemplation. Je ne juge pas la qualité du résultat ainsi

obtenu, je note seulement la différence d'attitude. Goll note à propos de la roche : « *L'ensemble est formé d'un conglomérat, vivement coloré par le fer en jaune et en rougeâtre et strié de veines de calcite. Il renferme, dit-on, des fossiles appartenant à 44 espèces. Sa crête est habitée de milliers d'oiseaux, qui lui donnent une apparence de vie extraordinaire* ». Alors que Breton se situe presque d'emblée sur le plan moral Goll ne va jamais si loin, ni si haut mais il est plus près de la chose. Si une certaine métaphysique se dégage de ses litanies à la roche percée c'est encore et toujours sur un leit-motiv géologique, mais à la différence de ce qui se passerait avec Ponge une constante déviation anthropomorphique se manifeste et l'imagerie de Goll pour être conforme à la sentimentalité courant ou à sa propre pensée ne donne pas forcément, tout au contraire, l'impression de se dégager de la pierre. Le langage ne fait qu'allusion et illusion. C'est toujours un homme qui parle et cette beauté est non objective mais lyrique :

Roche Précieuse
Plus fine que la fleur de l'arbre de foudre
Plus inquiète que la branchie du squale

Torse anfractueux
J'ai vu j'ai vu
En me penchant sur tes seins de mica
L'ambre du cœur t'illuminer
J'ai touché ta chair de jaspe plus juteuse que la chair
[d'orignal
J'ai effeuillé tes marguerites de quartz
Et pris ta main d'agate radioactive dans la mienne

Sous tes paupières de gypse
Tes yeux écarquillés soupèsent deux lacs intérieurs
Ton sang s'est mis à circuler
Riche de l'hémoglobine des aubes cambriennes

Dans tes turquoises de la plus belle eau
S'est révélée la tendresse des pierres

On voit par là la technique de Goll qui procède plus par apposition que par association d'images. Il choisit, instinctivement ou non, il n'importe, celles qui sont le plus susceptibles d'émouvoir la conscience du lecteur actuel, mais cette préoccupation ne diffère pas essentiellement de celle de la poésie pré-surréaliste. *L'Elégie d'Ihpetonga,* c'est le nom indien de Brooklyn, développe le thème de la menace atomique sur New-York, thème qui s'entrecroise avec celui des interprétations totémiques. Le poème est d'une ampleur

biblique qui fait assez paradoxalement de la technique la plus destructive des temps modernes, le symbole et l'instrument de la revanche indienne. Exprimée en termes rationnels l'idée paraît plutôt étrange mais, en fait, l'idée poétique est tout simplement celle du « retour à l'élémentaire » :

L'Indienne te regarde Mannahatta
L'Indienne aux yeux de mercure et d'orange
Les seins rongés par les taupes et les comètes
Et dans l'âme la haine
Des hommes de cendre et de plâtre

Halte ! crie-t-elle aux roues qui tournent dans l'eau et le feu
Roues rutilantes de l'espace
Roues muettes du temps
Roues des astres et des voitures
Qui tournent à rebours vers le passé
Roues de leurs iris dépolis
Et dollars du chariot cascadant à sa perte

Au jonc friable de l'Empire
Compare ô mortel insensé
Cette colonne d'éphémères

Mais dans l'alcool des minerais fermente déjà ta folie
Un jour s'effondrera le château noir d'Anthra
La colère mûrit dans les entrailles apalachiennes
Le fruit de feu s'arrondit dans les ovaires rocheux
Et la jaunisse du pitchblende
Dévorera le foie enflé des dieux

On peut goûter ou ne pas goûter une telle imagerie, approuver ou désapprouver cette rhétorique, il faut de toute façon lui reconnaître la puissance et même la grandeur. J'aurais aimé citer des poèmes moins violents comme l'admirable *Lilith* dans *Masques de Cendres* ou au contraire plus pathétiques encore, comme *Hôpital,* mais ils se réfèrent de trop près à la vie personnelle de Goll pour trouver place en cette étude succinte. Mon seul propos était de rendre hommage à un poète trop négligé, bien qu'il soit un des meilleurs de sa génération et celui qui a le mieux contribué à faire connaître à la mienne tous ceux qui de par le monde nous ont préparé les voies. Je me suis uniquement préoccupé de le situer dans une époque qui sans lui ne serait pas ce qu'elle est et dont il est dans tous domaines, dans celui surtout des recherches esthétiques, un des plus irrécusables témoins.

LÉON-GABRIEL GROS.

LE POUVOIR DES IMAGES

L'ÉPISODE "SYMBOLISTE" ET SES VESTIGES : REDON, CARRIÈRE ET RODIN

On pourrait se demander longuement si le « symbolisme » appartient de droit à l'histoire de la peinture moderne ; il ne semble bon qu'à désigner le moment où l'art spongieux de la fin du siècle a absorbé avec des délices un peu trop visibles le fatras des « rêves littéraires ». Dans le grand ouvrage, autoritaire, véhément et plein d'intérêt véritable, qu'il vient de consacrer aux *Fauves*, Georges Duthuit indique bien que, malgré l'air de 1900, Matisse ni Derain ne baignaient pas dans les étranges faussetés de des Esseintes ; cette « faculté de se laisser remuer jusqu'au fond des entrailles par des serpents-attrapes et des shynges de console » qui est, si l'on veut, la grandeur même de Huysmans, sert de pierre d'attente au Surréalisme prochain. Matisse et Marquet, élèves de Gustave Moreau, rendent visite à Redon qui n'est pas sans les frapper par une certaine « suavité » du noir et du blanc, par la chaleur fiévreuse de ses tons (1), mais le symbolisme n'y est pour rien.

Une thèse extrême consiste à voir inversement en Mallarmé le maître occulte de l'art contemporain ; surtout si l'on fait du « cubisme » l'événement majeur du XXme siècle, un certain symbolisme dépouillé des adhérences faciles à l'art du moment, paraît fournir aux modernes leur vraie règle poétique. « Ce n'est qu'après 1907 que la poésie de Stéphane Mallarmé a exercé une action profonde sur l'art plastique, acton qui se conjugue avec celle de la pein-

(1) Georges Duthuit, *Les Fauves*, édition des Trois Collines, Genève, 1949, p. 15-16.

ture de Paul Cézanne » (2). La pure extase « symboliste » qui est la préoccupation unique de Mallarmé, favorise, en effet, une sorte de dissolution « lyrique » des apparences, dont les peintres ont pu, ont dû même, faire leur profit. Mais cette étonnante « fièvre froide » du maître, se lie étroitement à un éloge général de l' « illusion » poétique, qui n'autorise pas moins Monet que Redon, Berthe Morisot que Puvis. La référence à Mallarmé peut être introduite partout et ne pèse expressément nulle part : il y a dans la *vision* mallarméenne un découpage original et assez « japonisant » qui fera penser à Degas ; le jeu savant de la *synthèse* par l'autorité de l'élément ornemental, impose le rapprochement avec Gauguin et explique un peu la formation des « Nabis », mais le principe symboliste n'est qu'un rappel à la subjectivité qui laisse le peintre en position inférieure, et plus enclin à dédaigner ses problèmes propres, qu'armé pour les résoudre (3).

On n'imagine pas le Symbolisme sans « poètes maudits », mais la marque fatale s'applique aussi bien à l'esthétisme luxueux de des Esseintes qu'à la bohème de Rimbaud. La fin du siècle vit aussi quelquqes étranges figures d' « artistes maudits » ; non seulement les vagabonds exaltés que furent le pauvre van Gogh et le vigoureux Gauguin, mais aussi ces héros pétris de dédain, de bijoux rares et de « rêves » : Odilon Redon qui ne peignait qu'en gants de fil blanc, et Gustave Moreau que tout le monde supposait, comme Jean Lorrain, cloîtré au milieu « de sveltes Salomés ruisselantes de pierreries, et de Muses porteuses d'exsangues têtes coupées ».

On s'est beaucoup moqué d'eux depuis trente ans : on les a repoussés, avec leurs bibelots empoussiérés et leurs mythes froids, sur l'estrade un peu histrionique, où passent les derniers clients d'*A rebours* et les adeptes alanguis du « vice suprême ». On ne peut revoir certaine « Sulamite » de *Moreau,* les « Princesse Maleine » de *Redon,* certaines fadeurs d'*Emile Bernard* et l'art « Rose-Croix » qui met aux muses des ailes de chauve-souris, sans y découvrir un relent de mauvais alcool et une incurable faiblesse naïvement voilée de nostalgie. Mais si l'on confronte ces représentants du symbolisme pictural avec la débilité pittoresque des Pré-Raphaélistes anglais, avec l'accablante solennité

---

(2) D.-H. KAHNWEILER, Mallarmé et la peinture, dans « Les Lettres », III (1948), n° spécial : Mallarmé, p. 66.

Ce point de vue a été déjà exposé par le même auteur dans son intéressant : Juan Gris, éd. Gallimard, 1946, p. 263. Il n'apparaît pas dans le premier essai : Der Weg zum Kubismus, Munich, 1920, récemment republié en anglais : The rise of Cubism (Documents of modern art, n° 9), Wittenborn, éd. New-York, 1949.

(3) Ce que j'ai essayé d'analyser de plus près dans : Vuillard et Mallarmé, « La Nef », 1946.

de Böcklin, avec la flaccidité du style « fin de siècle » en Europe Centrale, on serait porté au contraire à trouver à Redon et à Moreau des mérites particuliers. La vraie manière de les « retrouver » serait peut-être de les environner de tout ce qu'a produit le mauvais goût du temps de Chelsea à Munich et à Vienne (4).

Redon avait senti très tôt l'impuissance poétique du contour et du modelé académiques. Si l'on ne se laisse pas embarrasser par l'atmosphère « Tentation de Saint-Antoine » et par certains énoncés prétentieux, ses gravures et ses lithographies sont d'admirables retours aux vrais prestiges du blanc et du noir, ses pastels et certaines de ses toiles recherchent ingénieusement les vraies singularités de la couleur, comme Matisse l'avait bien senti. La molesse n'est souvent qu'apparente, et Redon a justifié beaucoup de ses « fantaisies » par un sens précis de ce qu'il nommait l'*arabesque :* « imaginez des méandres variés se déroulant non sur un plan mais dans l'espace, avec tout ce que fournissent pour l'esprit les marges profondes et indéterminées du ciel... ». Sur cette trame, des paysages, des animaux, des fleurs, des visages peuvent se combiner fortuitement de manière à produire en des humbles essais, même dans les noirs, la lumière de la spiritualité. J'entends une irradiation qui s'empare de notre esprit et qui échappe à toute analyse. Ce motif de l' « arabesque » possède une sorte de vitalité qui dépasse singulièrement les complaisances des décadents. Théophile Gautier disait assez drôlement des caricatures de Léonard qu'elles sont « des arabesques anatomiques ayant des muscles pour rinceaux »; les entrelacs oniriques de Redon saisissent dans leurs fibres irisées tous les genres de la nature. Et ce spectacle mérite encore d'être regardé.

Le cas de *Gustave Moreau* est plus grave : le meilleur de son art vient du romantisme « ingriste » de Chassériau, qu'il a voulu enrichir des lumières de Delacroix, et de la plastique parnassienne la plus glacée. Les « initiations » de Schuré et les perversités de Huysmans traversent sans fin ce ciel éteint, cet espace faux, où peuvent tout au plus paraître la« Salomé » de Wilde et les Messalines fardées des romans licencieux. Trop de licornes décidément et de frissons archéologiques. Moreau croit faire un tableau (« Les Filles de Thestius ») avec ces éléments : « Gynécée cyclopéen. Au milieu, deux sippes; l'un porte la boule du soleil, emblème de la force virile(!); l'autre,

---

(4) On peut regretter qu'en élargissant la récente rétrospective Carrière en Exposition du Symbolisme, ses organisateurs n'aient pas abordé la question sous cet angle.

La plupart des anecdotes et citations utiles sont recueillies dans l'ouvrage de CH. CHASSE, le mouvement symboliste dans l'art du XIX[e] siècle, Ed. Floury, Paris, 1947.

le disque de la lune, emblème du mystère féminin... ». Mais ce fumeur d'opium de musée. trop assidu devant Léonard, n'ignorait pas le charme vrai du dessin, le retentissement caché des tons, qu'il énonçait en disant : « Si vous n'en avez pas l'imagination, vous ne ferez jamais de la belle couleur ». C'est ainsi qu'il a pu préparer la voie à d'autres, facilement plus grands que lui. Certains pastels, certaines esquisses, « l'automne », « Phaéton », le confirmeraient assez bien : quelques fleurs sous les faux marbres.

Ni Carrière, ni Rodin ne furent des « artistes maudits ». L'exposition de 1889 consacra le succès du premier; celle de 1900 la gloire du second. Il s'agissait d'ailleurs d'une notoriété assez impure. Carrière qui jouissait des appuis officiels, fut une vedette de l'affaire Dreyfus, un adepte des Universités Populaires; toujours en butte à l'hostilité des milieux académiques, contrarié dans ses immenses projets, Rodin frappait le public par ce messianisme humanitaire, cet évangile de la vie, qui plaît aux foules. L'amitié du peintre et du sculpteur est un fait important qui mériterait une étude et justifierait une exposition méthodique. Carrière, Rodin et Puvis fondèrent en 1890 la Société Nationale des Beaux-Arts ; Carrière présenta la grande exposition Rodin de 1900 et Rodin offrit à Carrière le fameux banquet populaire de 1904. Ils eurent les mêmes admirateurs, Geoffroy, Mauclair, Mirbeau, et surtout Elie Faure, qui les plaçait tous deux au sommet de l'art moderne, en découvrant en eux « dans un même temps d'analyse dissociante et d'anarchie morale nécessaire, un même amour de la force invincible qui soude l'homme à la femme et la femme à l'enfant pour recréer l'unité de la vie ».

Mais si l'on détache de ce fond de philosophie avantageuse, soixante tableaux et vingt dessins de Carrière (5), on voit son art perdre toute son eau littéraire, et sa « poésie symboliste » se réduire à ce fond d'intimité avare et chuchotée qui était en 1900 et reste en 1950 la facilité même. « Des réalités ayant la magie du rêve », disait-on. Hélas ! tout s'annule dans une tiédeur insincère, que ne sauve pas la réussite du fameux portrait de Verlaine et de quelques jolis gestes. Il faut regarder sans indulgence l'immense chromo « le premier voile » et toutes ces mélancolies fanées. La brume qui enveloppe les figures languides a perdu toute sa suggestion « métapsychique » (on y voyait le fluide qui baigne les âmes !), et cette fumée rousse ne dissimule plus que l'élève de Cabanel imitant

(5) Exposition de Centenaire à l'Orangerie des Tuileries, de décembre 1949 à janvier 1950 : Catalogue présenté par M. Florisone, notices de J. Leymarie.

avec rouerie le flou des esquisses de Rembrandt. La « femme nue couchée » à la fois académique et sensuelle, conduit tout droit à Henner. Redon qui était un critique lucide, se moquait déjà des prétentions de Carrière : « il se dit visionnaire jusqu'à pouvoir extraire une expression humaine d'un caillou, non d'un visage. Aucun peintre n'admettra cela... A ce propos, j'évoque désagréablement le souvenir de cette matière sale et neutre de ter d'ombre dont il se sert, et d'où émergent ses Maternités » (6). C'est pourtant là décidément le seul souvenir qui demeure, un demi siècle écoulé. On a dû se tromper ; quelque chose faisait illusion.

Il en va bien autrement avec *Rodin*. Il reste fort. Certes, il s'est laissé compromettre par la sentimentalité, les fausses élégances, les « frissons » littéraires, le petit théâtre de « faunesses » et d' « éternelles idoles », qui ont pu faire la célébrité de Madame de Noailles et de d'Annunzio. Mais il engloutit cette inspiration facile et en écrase les multiples surgeons sous Baudelaire, Dante et Michel-Ange qu'il comprend mieux encore. Il paie lourdement tribut à l'esthétique de l'informe (que symbolise, si l'on veut, son amitié pour Carrière) par l'échec plastique de « la Porte de l'Enfer », ce portail 1900 pour un temple presque vulgaire, d'où s'échappent, malgré tout, des chefs-d'œuvre. Le « symbolisme » a ici la même énormité épique que chez Hugo : il bout avec le reste, dans une transe créatrice qui multiplie les trouvailles, absurdes comme « la petite fée », « la centauresse » et le gros bibelot hasardeux de « l'éternel printemps », magnifiques comme le buste de Falguière, le Mozart de marbre et le Balzac.

Les éclairages durs et les angles de vue de la photographie moderne sont aussi néfastes aux bronzes de Rodin que la salle du musée pour Carrière, mais, du moins, il peut s'en relever. Le défaut des masses modelées par Rodin est de trop accrocher la lumière ; la surface est chargée de creux et d'arêtes inutiles, vibre d'un scintillement forcené : ainsi, « les trois ombres », « Eve »... Dans « l'enfant prodigue », les longues flaques de clarté qui couvrent le buste d'un manteau transparent de clair-obscur, contrarient la grandeur du geste. La photographie exaspère dangeureusement ces effets : les fonds clairs et les fonds sombres jouent généralement à contre-temps : la tête de Balzac (en plâtre), quelques bustes de marbre semblent y gagner, mais de petites pièces comme « Psyché transportée par la chimère » deviennent des coquillages inintelli-

---

(6) O. Redon. — A soi-même, Journal (1867-1915), Floury, éd., Paris, 1922, pp. 102-103.

gibles. L'expérience valait sans doute d'être tentée ; on regarde avec plaisir les épaules de « la Danaïde » et la main du « Penseur », comme si on ne les connaissait pas. Mais c'est risquer de diminuer Rodin, que de sacrifier ainsi l'autorité des masses au brio inutile des effets (7).

ANDRÉ CHASTEL.

(7) Album Rodin, Ed Phaidon, Paris, 1949 (courte préface de Jean Cassou); photographies de Ilse Schneider-Lengyel.

PROBLEMES DU CINEMA

LA MAIN DU CRÉATEUR

Il y a peu de temps je me trouvais dans une vaste salle, pleine d'un public très choisi. Sur la scène, un homme parlait : c'était un cinéaste. Cet homme parlait d'une œuvre et de son auteur. Quelle œuvre ? Quel auteur ? A l'entendre, on eût dit qu'il s'agissait de la tragédie grecque, du drame élysabéthain, des encyclopédistes, bref d'Homère, de Dante, de Pascal, de Shakespeare, ou de Gœthe, ou de Bach, ou de Beethoven... En fait, il s'agissait d'un film et de son metteur en scène, d'ailleurs du premier ordre l'un et l'autre. Mais tant d'innocence (où j'était tenté d'apercevoir quelque outrecuidance) me laissait confondu. Je ne pouvais m'empêcher de songer que si le cinéma avait déjà donné un Gœthe, un Bach, un Shakespeare, cela se saurait de quelque manière et sans conteste possible. Et cependant, j'apercevais, à deux ou trois brasses de là, sagement (presque humblement) perdu dans la mer des spectateurs, un illustre vieillard, André Gide, qu'aussitôt j'appelai dans mon cœur le Père Gide, le Père, en songeant que ce spectateur discret eût pu être aussi bien Shakespeare, précisément, ou Gœthe, ou Bach, et qu'il eût été fort étonné des propos qui se tenaient sur la scène...

Ne cessons pas d'y revenir : le problème crucial du cinéma est bien celui du Père, du créateur, dont toujours nous chercherons la main, l'esprit, le dessein. On ne le sait que trop : l'œuvre filmée est le résultat (sans qu'on soit assuré d'y voir toujours une synthèse) de plusieurs efforts d'imagination, bref de plusieurs auteurs, celui du sujet, celui de son adaptation, celui du scénario, celui des paroles, celui de la photographie, celui de la musique, celui de la mise en scène. Ce dernier seulement passe pour être le « cinéaste » et veut être tenu pour le véritable auteur. Mais je note qu'il ne lui est pas possible d'en prendre le titre, même s'il y songe, et que la tendance s'affirme de l'appeler « réalisateur ». Cela dit bien ce que cela dit.

Si Dieu-le-Père était le réalisateur du monde, on serait en droit de se demander : qui est le Créateur ?

Cependant les écrivains d'où les films sont tirés, les scénaristes et dialoguistes ne sont pas moins ambitieux d'être tenus pour les vrais auteurs des films. Et l'on voit cette rivalité s'affirmer dans l'entreprise de quelques cinéastes qui prétendent désormais être leurs propres fournisseurs de scénarios et de paroles, dans celle de quelques scénaristes qui prétendent se passer de cinéaste et devenir leurs propres metteurs en scène. Le problème qu'ils posent ainsi, et qu'ils veulent résoudre, n'est pas celui de l'unité de commandement (que rien ne rend impossible, du moins en esprit) mais bien celui de l'unité d'invention (qui paraît chimérique), bref le problème du créateur.

Deux œuvres récentes illustrent fort bien ces propos. M. Jacques Becker, qui a réalisé des films de premier ordre, est de ces cinéastes ambitieux dont nous parlions. Dans son *Rendez-vous de Juillet* il a fourni lui-même le scénario (sur une « idée » de quelqu'un), le dialogue et la mise en scène. Notons d'ailleurs qu'il est bien remarquable qu'un inventeur, un auteur, ait recours à l' « idée » d'un autre, comme si Dieu-le-Père s'était fait souffler la conception du monde...

Eh bien, le film de M. Jacques Becker est plein de qualités (surtout techniques, surtout filmiques), plein de bonnes images, plein de trouvailles, plein de paroles qui portent, plein d'intentions enfin, mais précisément il y manque une seule chose, la force de l'invention, ou pour mieux dire : le génie créateur. On cherche la main de Dieu-le-Père, on ne trouve que celle d'un artisan.

Il est clair, au demeurant, que des écrivains-scénaristes, en faisant la tentative inverse, n'ont pas obtenu des résultats beaucoup plus significatifs : il ne suffit pas d'asservir à ses desseins la main de l'artisan, les photos, les décors, les mécaniques, les cameras, les projecteurs, encore faut-il que l'invention soit le fruit d'une véritable force créatrice.

Rien ne s'oppose à ce que la force de l'invention s'impose dans la diversité de la réalisation sous le couvert de l'unité de commandement. Nous en avons une nouvelle preuve avec le *Troisième Homme*. Tout « concourt » à faire de ce film une œuvre qui tend au chef-d'œuvre, à savoir la qualité et la nuance de la photographie, la qualité et le style de la mise en scène, la qualité et le timbre de cette musique obsédante que chacun connaît, toutes qualités parfaitement incorporées à l'idée créatrice. Mais c'est qu'il y a *d'abord* cette idée créatrice qui entraîne avec

soi tout le système artisanal, il y a d'abord le génie créateur d'un grand auteur, Graham Greene.

Et que cet auteur doive « penser » son œuvre selon les modes d'expression propres au cinéma, cela est évident. Que la pensée de l'auteur doive être servie par les moyens propres du cinéma, cela est encore évident. Mais encore fallait-il qu'il y eût d'abord cette pensée créatrice. Jouvet met *Tartuffe* à la scène : cela est considérable, certes, mais enfin avant Jouvet il y a Molière. Quels que soient les mérites du photographe, du metteur en scène et du compositeur de musique, nous ne pouvons nous empêcher de conclure que le créateur du *Troisième Homme,* c'est Graham Greene.

La conclusion s'impose encore une fois : le cinéma ne résoudra ses contradictions qu'en résolvant le problème du créateur, il ne s'imposera comme producteur de chefs-d'œuvre qu'en obéissant à des génies créateurs. Et que l'unité d'invention y soit plus favorable que la pluralité, cela est vraisemblable, sinon nécessaire. A en juger du moins par les seuls films parfaitement *durables* que le cinéma ait donnés, qui sont les œuvres d'un seul homme, un Chaplin, un Flaherty : après vingt-cinq ou trente ans (un siècle, pour le jeune cinéma !) *La Ruée vers l'Or* et *Nanouk* n'ont pas bougé d'une ligne. Il me semble que cela est exemplaire.

GABRIEL AUDISIO.

P. S. — L'expérience de *Nanouk* vient de nous être procurée par le premier spectacle du « Cinéma d'Essai ». Je tiens à signaler à mes lecteurs cette très remarquable et féconde initiative de l'Association Française de la Critique de Cinéma, sensiblement différente, dans son principe, de l'activité des ciné-clubs. Encore qu'elle soit limitée à Paris, pour ses débuts, on doit en augurer, et espérer, un succès tel qu'elle ne tarde pas à se reproduire dans d'autres villes.

LES MIROIRS DE L'ÉCRITURE

ACTUALITÉ ET ANACHRONISME DE VILLON

Je viens de relire les *Poésies* de François Villon dans l'agréable édition qu'en a donné récemment Audin (1) et pour laquelle Tristan Tzara a écrit une préface qui, entre autres apports intéressants, reprend et prolonge sur un nouveau versant les idées exposées dans l'introduction aux œuvres d'Arthur Rimbaud (2).

Je dois à la vérité de dire qu'une fois de plus, je n'ai pris à cette lecture qu'un faible plaisir poétique. De toute évidence ma sensiblité n'était pas en jeu, mais seulement l'esprit critique. J'ai dû, pour m'émouvoir, recourir aux subterfuges de la rêverie historique. En fait, Villon ne m'intéresse que si je le replace dans le cadre de son époque et de sa vie, et seulement dans la mesure où son attitude d'écrivain peut encore servir d'exemple aux hommes de mon temps.

La leçon de Villon est essentiellement de *réalisme*. J'entends qu'écrivant au sein d'une réalité pressante et meurtrière, Villon ne fait rien pour écarter cette réalité, mais s'efforce, au contraire, de l'investir totalement et de lui donner tout son sens. Chaque poème est une prise de conscience résolument tournée vers la condition humaine telle qu'elle se présente aux yeux d'un homme qui n'a ni le goût ni les moyens de se payer de mots. Ici la parole est aux évidences. Par la vertu d'une fraîcheur d'esprit que rien n'a pu contaminer, Villon écrit tout naturellement en réac-

(1) FRANÇOIS VILLON. Œuvres complètes. Commentaires et notes de *Pierre Savinel*. Préface de *Tristan Tzara* (Audin).

(2) EDITIONS DU GRAND CHÊNE. On se souvient que Tzara s'était élevé contre les commentateurs qui prétendent opposer l'activité poétique de Rimbaud à son aventure africaine (Cf. *Cahiers du Sud*, n° 295). Cette fois, Tzara s'en prend à ceux qui feignent d' « excuser le *mauvais garçon* que fut Villon... au nom de l'œuvre qu'il laissa ». Comme si une telle œuvre, si nettement jaillie d'une condition sociale, pouvait se concevoir en dehors de l'existence de son auteur

tion contre la littérature gratuite et maniérée de son temps. Son langage vient du cœur. Son univers n'est point celui, idéaliste et mensonger, des faiseurs de romances amoureuses ou des mystiques méditants, mais le bagne des hommes de chair blessée et de sang pauvre, ses frères. Il ne nous fait grâce de rien.

Villon restitue au corps toute sa place; et il le fait sans arrière-pensée, en toute bonne foi. C'est qu'il ne peut oublier que les êtres malheureux, avant d'avoir une âme, ont un corps, et que c'est dans ce corps qu'ils sont d'abord frappés. Il le sait par expérience, lui qui souffre du froid, de la faim, de la peur, des jours interminables passés dans les cachots. C'est à son corps qu'on en veut, en premier lieu, quand il s'agit de lui faire payer ses folies, ses erreurs, ce que d'autres appellent ses crimes; c'est ce corps qu'on veut faire périr. Villon sait ce que parler veut dire, et quand il songe à la mort, c'est la mort physique qu'il voit. L'obsession même de la pourriture et du charnier, qui donne à ses plaintes cet accent inoubliable, pour chrétienne qu'elle apparaisse dans ses sources, n'a rien de métaphysique. Car elle est avant tout réalité vécue, immédiatement ressentie; elle ne se sépare pas d'une expérience quotidienne.

Pour les mêmes raisons, et parce que le corps est l'instrument des seules douceurs, des seules consolations qui lui soient offertes, Villon est un poète physique de l'amour. L'amour qu'il chante est celui des baisers, des accouplements, des caresses parfois brutales, des morsures et des coups : l'amant des catins et des pierreuses n'en a point connu d'autre. Mais quelle audace de le dire en un temps où règne exclusivement dans les lettres l'amour chevaleresque, intemporel, christianisé à l'excès des cours d'amour ! Voilà bien l'enseignement révolutionnaire de Villon : en faisant de sa vie et de sa condition la matière de sa poésie, il rétablit, du même coup, l'homme réel dans toutes ses dimensions.

En fait, il n'est pas un seul poème de Villon qui ne soit directement issu de circonstances réelles, pas un vers qui n'ait sa référence dans l'existence de son auteur. Villon n'a rien de l'écrivain professionnel; il n'est pas un homme de lettres. Et comment le pourrait-il ? Quant il écrit, c'est toujours sous la poussée des événements, en derniers recours, pourrait-on dire. L'activité poétique est, chez lui, presque toujours, réflexe de conservation, volonté de résistance au malheur. Mais cette résistance, il entend l'accomplir, non pas par le truchement du rêve ou de l'évasion lyrique, mais avec les armes mêmes du malheur. Ainsi s'explique la vertu tonique de sa poésie. Poésie *de*

la circonstance, dirai-je, empruntant à Tzara sa distinction justifiée. Poésie où le réel intervient *comme un réactif,* et non comme un décor volontairement brouillé. Poésie, donc, qui s'oppose avec éclat à la « poésie de circonstance » dont on ne sait que trop à quelles platitudes, à quels asservissements elle a conduit ses zélateurs. La poésie de circonstance, telle qu'elle se définit dans les œuvres composées aux ordres d'un prince, d'un événement ou d'un dogme, relève d'une attitude de complaisance à l'égard de la réalité. Elle est le fait des béni-oui-oui de la littérature. Exercice de rhétorique, et rien de plus. La poésie de la circonstance apparaît, au contraire, comme l'explosion d'une sensibilité ou d'une pensée que les faits sont venus provoquer, blesser, bouleverser, et qui réagit dans le sens de la protestation ou du dépassement.

La réalté est, pour le vrai poète, *une provocation au meurtre*. J'entends qu'elle le somme d'égorger, à chaque instant, en lui, ce qui accepte le monde tel qu'il est, au nom de ce qui ne se soumet pas et rêve de métamorphoses. Qui ne verrait que l'œuvre de Français Villon, dans ses meilleurs moments, répond à cette provocation ? Elle est la négation formelle de la gratuité en poésie (3). En ce sens, on peut l'opposer, non seulement à la littérature officielle du XVme siècle, mais aux pâles divertissements, mi-mondains, mi-scolaires, dont nous gratifiera, cent ans plus tard, ce père méconnu de la poésie pure que fut, à tout bien considérer, Pierre de Ronsard. La mièvrerie, la grâce incolore, la fausse fraîcheur et la fausse profondeur de Ronsard sont à l'origine d'un art de dire qui tient plus de la rhétorique que du lyrisme intérieur. Elles ont empoisonné pendant des siècles la presque totalité de la poésie française, la condamnant à renoncer à ses véritables pouvoirs pour n'être plus qu'activité de dilettante, sans responsabilité et sans nécessité. Poésie de ronds de jambes et de danses devant le miroir ! Ce conformisme de la *joliesse* va contaminer tous les contemporains de Ronsard, à l'exception d'Agrippa d'Aubigné. Après Ronsard, la leçon de Villon est perdue : il faudra attendre Baudelaire pour voir le poète rétabli dans sa véritable et totale dignité. Ronsard abonde complaisamment dans le sens de ce qui est. Il ne retient de la réalité que ce qui peut lui être le prétexte d'aimables variations. Peu lui chaut l'injustice, la souffrance et la misère : il les ignore. Il lui suffit de faire couler de belles phrases fleuries, tout empêtrées dans les reminiscences antiques, pour être satisfait.

---

(3) « La connaissance de l'homme, *dit fort justement Tzara*, de l'homme vivant aux prises avec le réel sensible, de ses frontières et de son entendement, marque la fin de la gratuité en poésie. Le fait de la réalité est non seulement incorporé dans l'esprit du poète, mais devient lui-même matière poétique ».

Son seul cri de révolte, sa seule plainte sera contre les Bûcherons de la forêt de Gâtine ! Triste poète à gages, en vérité, dont on s'étonne qu'il ait encore des admirateurs aussi fervents qu'abusés (4).

Villon aura donc été une exception solitaire au milieu de son époque. En ce sens, il est bien, comme le fait remarquer Tristan Tzara, un poète maudit, au même titre que Baudelaire, Rimbaud, Cros ou Lautréamont. Poète maudit, donc poète moderne. Et moderne, il ne l'est pas seulement par son attitude devant l'existence et devant la littérature, mais dans l'usage même qu'il fait de la langue. L'un de ses mérites essentiels est d'avoir su échapper presque constamment au conformisme de l'expression poétique. Sans se forcer, en suivant spontanément la pente de son lyrisme personnel, il a rendu droit de cité aux « mots interdits », aux mots concrets qui forment le langage de l'homme le plus quotidien. En opposition aux vocables nobles, mais décharnés, il a pris tout naturellement positon pour une poésie de la vérité. Il est bien évident qu'il écrivait, avant tout, pour les gens de sa classe, ou plutôt de son clan, pour les mauvais garçons et pour les camelots, pour les étudiants pauvres et pour les filles de bordels, pour ceux, en un mot, que leur vie hasardeuse mettait dans le même sac que lui. Il parle avec la sensibilité et l'expérience brutale qu'ils ont en commun, eux et lui. Il est leur porte-parole.

Villon est essentellement un *étudiant perverti,* et s'il lui est resté de ses études quelques souvenirs classiques et la facilité de se bien exprimer, il a actualisé ces résidus scolaires et mis cette facilité au service des compagnons dont il partageait les tristes besognes et les misérables incertitudes. En ce sens, il est un poète, sinon du peuple, du moins populaire. Car sa poésie est une poésie parlée, *de toutes les façons :* à la fois par son contenu, sa forme et sa destination. C'est un *miserere* à l'usage de la plèbe et dans la langue de la plèbe. C'est pourquoi, en dépit de sa structure très littéraire, cette poésie relève socialement du folklore au même titre que les chansons de soldats, de marins et d'ouvriers. Et sans doute apparaît-elle le plus souvent comme une poésie sans espoir, car elle n'est faite que de retours sur le passé, de plaintes sur le temps présent et de méditations sur le néant de toute chose. Elle contient pourtant un vague ferment d'expérance. N'est-ce

(4) Le prestige de Ronsard est, malheureusement, encore très grand ; et son influence reste sensible jusque dans certaines œuvres contemporaines. Chenier, Nerval (dans ses *Odelettes*), Musset et, plus près de nous, Mallarmé quelquefois, voilà peut-être des exemples. Mais comme il serait curieux de préciser à quel point l'œuvre poétique de Paul Valéry peut, à juste titre, revendiquer une place de choix dans cette descendance !

pas apporter une consolation que de rappeler, en ces temps de hiérarchie impitoyable, que les grands de ce monde et les misérables sont faits de la même chair pourrissante ? Et cette ironie, ce ton enjoué qui ne cessent de pétiller aux plus épais des ténèbres, ne sont-ils pas, après tout, une victoire sur l'affreuse réalité ?

En dépit de ses accents désolés, en dépit de sa lucidité sans illusions, Villon n'est pas un pessimiste fondamental. Comme tous les grands poètes, il joue alternativement sur les deux tableaux : espoir et désespoir ; et cette dialectique haletante lui permet de surmonter sa propre déchéance et d'atteindre à des vérités d'usage universel.

Le caractère profondément humain de son œuvre, sa fraternelle sensibilité, ses révoltes aussi, voilà ce qui nous touche le plus à cinq cents ans de distance. Peut-on toutefois, comme semble le faire Tzara, considérer Villon comme un poète révolutionnaire au sens plein du terme ? Je ne le crois pas. On n'est pas sans se sentir gêné par certains accents de mauvaise conscience qui trahissent, chez lui, le manque de fermeté morale. Cette longue et douloureuse confession se situe trop souvent sous le signe du *mea culpa*. Un tel besoin de justification démontre à quel point le poète est encore lié à ce monde qu'il condamne par ailleurs. Novateur, Villon ne l'est, ni dans le domaine de la morale, ni dans celui de l'attitude sociale. Son anarchisme — celui même du dévoyé — se convulse à l'intérieur d'une citadelle écrasante qu'il ne parvient pas à ébranler. C'est que la révolte des mauvais garçons s'accompagne toujours d'une certaine reconnaissance tacite de l'ordre établi comme pierre de touche de leurs propres actions. Cela ne va pas sans compromissions, sans salutations — extérieures, je le veux bien — à l'égard des puissants. Villon en est resté au stade de la revendication sentimentale, et, de ce fait, il est sujet à de brusques revirements qui s'accompagnent de crises de remords. Il regrette amèrement de n'avoir pas su choisir une autre voie (en fait, celle de l'honnêteté conventionnelle, respectueuse des lois) ; il a le sentiment aigu d'une vie gâchée par sa faute. Il n'est pas établi dans sa révolte comme un combattant sur un terrain conquis, mais plutôt à la façon du voyageur égaré. Chez lui, nous ne trouvons pas, que je sache, de ces revendications sociales positives qui se font jour, parfois, chez un Chrestien de Troyes. Villon ne mentionne jamais la population des campagnes, la misère des masses paysannes, la honte du servage. Il est exclusivement poète des vagabonds, des trimardeurs et des filles, ce qui l'émeut, c'est la condition de ses semblables. Il ne parle que de ce qu'il a connu par expérience ; sa poésie reste toujours subjective, et sa protestation n'a de sens qu'en fonction de sa propre déchéance. C'est un romantique, c'est un individualiste.

On le voit, le cas de Villon pose des problèmes qui sont bien moins de son temps que du nôtre. Son actualité est donc d'ordre moral. *Poétiquement, il reste terriblement anachronique*. De toute évidence, le plaisir qu'on prend à le lire *n'est plus* un plaisir poétique. Il est satisfaction de curieux, de chercheur, émotion intellectuelle, divertissement d'homme cultivé ; mais non point exaltation, envoûtement sensible. La langue s'oppose ici, de façon formelle, à l'intime communion. Quel peut être, en effet, le potentiel affectif de mots ou d'expressions dont je ne me suis jamais servi dans ma vie intime, qui n'ont pas participé à ma formation première, qui n'ont pas vieilli avec moi, avec ma mémoire et ma sensibilité ? Ces mots désaffectés, ces tournures archaïques sont vides, pour moi, de ce contenu psychique, expérimental qui fonde le pouvoir poétique du langage. Sans doute puis-je les comprendre, les assimiler dans la mesure où je possède une instruction suffisante ; mais ils n'appartiennent qu'à mon personnage scolaire, non à mon être affectif. Le sortilège du verbe ne m'atteint plus qu'à travers les vitres de cette maison hantée qu'est la culture. Et si je puis imaginer de quelle flamme ont dû brûler, jadis, ces mots, ce cœur, une telle intuition relève tout au plus de la formule : il n'y a pas de fumée sans feu. L'œuvre écrite, entre nos mains, n'est plus que le fantôme d'un *charme* évanoui.

Lisant Villon, nous devons sans cesse le transposer en langage de notre temps. Et cet effort de traduction s'interpose déjà entre l'œuvre et notre attente. Nous ne pouvons même pas goûter le même plaisir naturel qu'à la lecture de l'argot, que nous ne comprenons pas toujours. L'argot est une langue vivante, avec laquelle nous avons des contacts physiques et qui nourrit continuellement de sa riche substance notre langage quotidien. Il fait partie de notre devenir oral. La langue de Villon, pour une grande part, est une langue morte. On m'objectera peut-être que ces vocables périmés peuvent jouer un rôle poétique ; que, du fait même de leur obscurité, de leur étrangeté, ils sont chargés d'un pouvoir émotif.. Ce serait méconnaître le caractère essentiellement *explicite* de l'œuvre de Villon ; et, en même temps, retomber dans l'erreur de la poésie musicale, de la poésie qui prétend se passer, non seulement de sens littéral, mais de références à la vie concrète. Il y aurait donc des mots, une langue poétiques en soi ! Alors, vive le lettrisme...

La vérité, c'est que l'efficacité d'un poème dépend du contenu expérimental des mots utilisés. Il faut que ces mots soient partie constitutive du moi affectif. La poésie demande à être faite avec la substance la plus quotidienne, la plus élémentaire de ceux à qui elle s'adresse. Sauf à n'être plus qu'exercice d'intellectuels en rupture de ban.

Ainsi en arrivons-nous à ce paradoxe que la poésie de Villon, qui fut cri du cœur (et du cœur le plus populaire), écrite pour les gens les plus simples, est devenue une *poésie de lettrés*. Sans doute reste-t-elle, pour les hommes d'aujourd'hui, un document de première importance à verser au dossier accusateur que les poètes constituèrent, au cours des siècles, face aux réalités oppressantes. Sans doute est-elle riche d'enseignements pour ceux qui souhaitent faire de la poésie un instrument de connaissance et de libération. Mais elle ne peut prétendre en aucune façon jouer un rôle dans notre vie quotidienne. Elle n'est plus de notre monde. Non seulement l'attitude de l'homme Villon est une attitude périmée, vidée de son contexte spirituel, mais sa voix ne nous émeut plus que par intérim.

Ceci pose le problème de l'immortalité des chefs-d'œuvre littéraires. Ce mythe — l'un de ceux auxquels l'homme tient le plus, parce qu'il y voit une victoire sur la tyrannie du temps et de la mort — doit être détruit. N'en déplaise aux conservateurs de bibliothèques, la substance des livres est périssable elle aussi. Le langage est chose vivante, en perpétuelle métamorphose : il est donc normal qu'il laisse, derrière lui, des cadavres. Ce qui est immortel, c'est le long mouvement qui porte l'homme vers lui-même, c'est cet « ardent témoignage de notre dignité » dont parle Baudelaire, c'est le devenir poétique de l'espèce humaine.

LUC DECAUNES.

VOIX DANS L'ESPACE

"ON NE MEURT PAS SUR UN PIEDESTAL" OU PUISSANCE D'ÉVOCATION DE LA RADIO

> *« On peut dire que, dans toute création, l'élément qui manque est celui qui prend le plus d'importance. Il en va pareillement à la radio. Là, ce qui manque, c'est l'élément visuel. Aussi devient-il l'élément capital »*.
>
> JEAN-JACQUES BERNARD.

Des voix, sans visages et sans corps, nous entraînent dans un monde purement imaginaire. Le jeu est parfois si parfait (ou tout au moins mené avec tant d'habileté), que ce monde devient celui du réel, que les personnages se mettent à vivre, dans des décors que nous créons de toute pièce.

De cet aspect essentiellement poétique de la communication radiophonique, je souhaitais faire l'objet, cette fois, de ma chronique. Encore fallait-il pouvoir l'illustrer d'une expérience récente. Je me mis donc à l'écoute, et en trois soirées, mon poste restant réglé sur le même émetteur, j'avais trouvé ce que je cherchais. (Trois soirées : le lecteur voit tout de suite ce que l'on pourrait dire de cette prolixité de la radio, où sans interruption et sans transition, l'on passe brutalement du bon, sinon du meilleur, au pire...).

Il s'agit d'une émission que nous fit entendre la Chaîne Nationale, le 21 février à 21 h. 25 : « On ne meurt pas sur un piédestal ».

Quelques acteurs : Constant Rémy, Claude Génia, Pierre Larquey, Maurice Escande, excellents interprètes, vont mener ce jeu de l'illusion. Instantanément, ils nous font oublier qu'ils sont groupés autour d'un microphone, et qu'ils tiennent en main leur texte, comme

des chanteurs leur partition. Et ce texte, de Jean Cayrol, est beau et poétique.

L'œuvre, j'en suis convaincu, a été écrite pour la radio; l'auteur, qui a survécu à un séjour dans un camp de concentration, va, avec des moyens essentiellement radiophoniques, nous révèler tout un univers absurde et cruel, — le nôtre.

●

Nous sommes dans la demeure d'un chancelier; et ce chancelier est un dictateur. Une femme de chambre, une fille de la campagne à qui « il manque le coq à l'aube » nous décrit le décor, ce Palais somptueux, avec de l'argenterie « lourde comme un âne mort ». Du dictateur, le peuple, et même l'entourage ne connaissent que la voix. C'est une dictature qui s'exerce, des hauts personnages de l'Etat aux plus humbles habitants, par le truchement d'un réseau de microphones et de hauts-parleurs. La radio devient ici un élément essentiel dans l'exercice du pouvoir; elle lui donne même une allure de mécanique perfectionnée, quasi-monstrueuse. Lorsque la petite femme de chambre s'efforce de décrire le personnage tout puissant, elle ne peut rien en dire, si ce n'est qu'il s'nferme de longues heures avec son confesseur. « Un homme, cela se mesure peut-être aux péchés... » ajoute-t-elle; mais tout de suite elle s'effraye, car elle sait qu'il y a des écouteurs partout, et « un micro, ça entend tout ! »

Le Chef de la Police, conversant avec l'un des Ministres, souligne qu'en plus de leur extrême fidélité, ces appareils ont d'autres avantages : « On peut tirer sur une sentinelle, mais on ne peut tirer sur un haut-parleur ! ». Personnage d'ailleurs assez saisissant, que ce Fouché qui met en application la science radioélectrique, et connaît la psychanalyse. Lorsqu'il expose avec minutie (et le cynisme que l'on devine) les rouages, ou, mieux, les lignes de communication de ses réseaux, son interlocuteur l'interrompt : « Mais vous tremblez, Monsieur le Chef de la Police ! », l'autre répond : « J'ai peur... je n'ai jamais assez de coupables... les otages, c'est ce qu'il y a de plus difficile à manœuvrer... j'ai placé des conspirateurs dans tout le pays... ». Puis, soudain : « Mais on a parlé derrière cette porte... (une seconde de silence)... voyez-vous, une vraie porte, c'est *terrible !* ».

Aucun des deux dignitaires ne connaît Son Excellence. « — Mais comment vit-il ? « demande le Ministre au policier. « — En effigie ! ». « J'ai cependant aperçu Son

Excellence, un jour, à un balcon ! ». « — Vous avez été victime d'une illusion : c'était *un jeu de glaces* ».

•

L'une des scènes qui suit est énorme. Les hauts-parleurs — toujours eux — annoncent (d'une voix impersonnelle, sorte de réplique sonore des actes de condamnation des Grands Inquisiteurs), — les hauts-parleurs annoncent successivement :

— Le gouvernement va faire l'aumône ce matin.

— Faites évacuer les marches du Palais pour la garde d'honneur.

— Bienvenue au pauvre qui nous est envoyé ce matin !

Et le pauvre paraît. Avant de lui laver les pieds, on commence par le fouiller : « — Tiens, un couteau ! Pourquoi as-tu un couteau ? ». « Vous avez bien des lunettes ! ». « La lame en est bien aiguisée ? ». Et de répondre d'un ton bonhomme : « Oh ! c'est que la viande que je mange est un peu plus dure que la vôtre... ». Mais il s'inquiète d'un tel cérémonial et de tant de précautions : « Pourrai-je bientôt m'en aller ? J'ai mon chien qui m'attend... il n'a que moi... il est aveugle... ». On le rabroue : « Tais-toi. Reste debout. Tu vas parler ». « Je ne sais pas parler, sauf quand je suis saoul... ». Qu'à cela ne tienne ! On lui explique comment il doit remercier Dieu et le Chancelier d'avoir été choisi parmi les pauvres. Il préférerait, lui, qu'on lui assure régulièrement du travail :

— Tu mens, il n'y a pas de chômage ! Les statistiques sont formelles.

— Il y en a qui meurent de faim... Allez donc voir la queue dans la rue, à l'Office où l'on embauche...

— On enverra la police ! Et d'ailleurs, nous avons demandé un pauvre, et non un anarchiste.

Tout cela, admirablement dit, écouté les yeux clos, vous plonge dans un monde effrayant de vérité.

•

Si les dignitaires sont des robots, le Chancelier lui-même nous apparaît comme un prisonnier. Un homme par mégarde pénètre dans sa chambre :

— Comme vous me ressemblez !

— Je suis un sosie de Votre Excellence ! Le sosie « pour les réceptions de moins de cent personnes ».

Les deux voix vont se répondre, comme une succession de gros plans au cinéma et le dialogue devient hallucinant, tant les deux personnages ont tendance à se confondre, bien que leurs voix soient différentes. Ici encore, la radio révèle l'une de ses possibilités assez mystérieuse d'ailleurs, et bien supérieure, dans le cas présent, c'est-à-dire pour la confrontation d'un homme et de son sosie, aux moyens que l'on mettrait en jeu dans un film cinématographique, par exemple.

●

On aimerait que le côté *éphémère* de la radio soit corrigé par la publication de textes d'une valeur incontestable, comme celui de Jean Cayrol. On aimerait relire la scène où le Chancelier se trouve aux prises avec ses historiographes ; celle où il donne ses ordres aux maquilleurs avant de paraître, mourant, devant la foule (« Ah ! mes petits truqueurs ! faites-moi la vie sur mon visage ! ») ; l'entrevue avec sa famille (une « odeur de bêtes enragées »...) ; le passage où il vient d'être abattu, lorsque le chef de la Police s'affole et ordonne de substituer des disques à la parole vivante (et, naturellement, les fonctionnaires se trompent de numéro de disque !). Enfin, et peut-être surtout, le moment où celui qui va mourir, prononce, comme dans un songe, des paroles comme celles qu'il prononçait avant de devenir « conducteur du peuple » : « — Mes petits, il est tard, allez vous coucher, on va fermer l'imprimerie... ».

Car, ici, — et c'est le seul élément rassurant de l'œuvre de Jean Cayrol, mise en ondes par J.-J. Vierne, — nous nous retrouvons soudainement en présence d'un homme.

STÉPHANE CORDIER.

RÉALISME ET CONCEPT

Dans le « Journal de Psychologie » de Juillet-Septembre 1949, E. Michaud donne les résultats d'une remarquable enquête faite auprès de 2.179 enfants de 9 à 14 ans. La question posée était la suivante : « Vous voyez un carré dessiné au tableau, puis vous fermez les yeux et vous ne pensez plus qu'à la figure géométrique. Est-ce que, à votre avis, ce carré a une épaisseur, et de combien à peu près, ou n'a pas d'épaisseur du tout ; dites pourquoi vous croyez qu'il n'a pas d'épaisseur ou qu'il a de l'épaisseur ».

« Vous voyez cette fois un carré dessiné sur une feuille de papier et, en fermant les yeux, vous ne pensez plus qu'à la figure géométrique. Est-ce que vous croyez que le carré a de l'épaisseur ? De combien ? Plus qu'avant sur le tableau ou moins qu'avant ? Ou pas du tout ? Dites pourquoi vous croyez qu'il n'est pas épais ou qu'il est épais ».

« Pensez-vous que cela peut avoir de l'importance pour ce que vous voulez démontrer, que les traits soient faits à la craie ou au crayon, qu'ils soient larges ou non ? Pourquoi ? ».

L'enquêteur a pu légitimement classer trois groupes de réponses. Le premier groupe affirme que le carré a une épaisseur. Peu importe la raison donnée par chaque sujet. E. Michaud dit que ce groupe prend une *attitude réaliste* devant le carré. Il comprend environ un tiers des enfants avec un pourcentage dégressif allant de 41 % pour les enfants de 9 ans à 15,8 % pour les enfants de 14 ans. Cette attitude réaliste associe intimement le support (tableau ou feuille de papier) aux traits délimitant le carré.

Un second groupe prend une attitude plus nuancée. C'est le tracé qui importe. L'épaisseur n'est plus attachée au support, mais au trait plus ou moins appuyé (craie ou crayon) qui seul, donne une épaisseur généralement appréciée comme infinitésimale. Pour ce groupe, qui reste partiellement engagé dans le réalisme « les lignes n'ont pas un caractère idéal, elles se présentent avec trois dimensions et demeurent par conséquent parentes des objets matériels ». E. Michaud, justement, qualifie cette position *d'attitude pragmatique*. Ce groupe représente un peu plus du tiers des réponses avec un pourcentage progressif allant de 29,7 % pour les enfants de 9 ans, à 38,8 % pour les enfants de 14 ans.

Enfin, le troisième groupe rassemble des réponses qui marquent une orientation toute différente de la pensée. Le carré

n'apparaît plus comme un objet matériel à trois dimensions (1er groupe) ni comme la trace d'une action (2me groupe), mais comme une vraie figure de géométrie sans épaisseur. Dans l'esprit des enfants de ce groupe « le carré est réduit à un *symbole,* appelé à l'existence par un acte de la pensée et dans un simple but de démonstration ». C'est une accession « à la pensée rationnelle ou encore hypothético-déductive ». Ce troisième groupe rassemble un peu moins du tiers des réponses avec un pourcentage allant de 14 % pour les enfants de 9 ans à 41,8 % pour les enfants de 14 ans. E. Michaud désigne ce groupe sous la dénomination de « *pensée conceptuelle* ».

●

Sans nous attacher, ce n'est pas notre rôle, aux conclusions pédagogiques que peut provoquer cette enquête, nous voulons souligner combien elle pose de problèmes quant à l'évolution de la pensée chez l'enfant jusqu'au seuil de l'adolescence. On serait tenté de dire qu'il y a évolution linéaire, ce que pourrait démontrer le pourcentage dégressif du premier groupe et le pourcentage progressif du troisième groupe en fonction de l'âge. Mais certains chiffres paraissent absolument erratiques lorsqu'on les confronte. Par exemple, 15,8 % des enfants de 14 ans ont une attitude réaliste et 14 % des enfants de 9 ans ont déjà une attitude conceptuelle. Se trouve-t-on en présence de deux comportements mentaux différents qu'on peut grossièrement classer en *artistes* et en *scientifiques* ? Ou bien les 15,8 % d'enfants de 14 ans ayant une attitude de réaliste sont-ils des infantiles mentaux, des attardés ? Le problème peut s'étendre jusqu'à l'âge adulte — avec des nuances et des implications qui s'élèvent au-dessus du questionnaire de E. Michaud. Il peut comprendre tous les problèmes de l'art plastique et même de la littérature opposant le réalisme à une vision plus évoluée (du symbolisme à l'abstraction pure), cette vision conditionnant l'interprétation et l'expression. Il peut opposer le réalisme, quel que soit le qualificatif qui le complète à la véritable pensée scientifique. Il peut enfin légitimer le pluralisme des attitudes dans le domaine de la création artistique. Nous ne prétendons pas prendre parti et répondre d'emblée à ces questions, mais il nous a paru nécessaire de les poser.

A. BLANC-DUFOUR.

LES LIVRES

POESIE

PIERRE REVERDY ET LE PLUS BEAU POÈME DU MONDE

L'art a d'abord été l'arme prestigieuse qui a permis à l'homme de subjuguer le réel. Il n'a pas encore cessé d'être la plus efficace pour tenir la nature en respect (1). Fidèle à cette mission vitale de l'art, de la poésie — *c'est grâce aux mots, c'est grâce au langage, c'est grâce aux images, que l'homme* s'approprie *le monde extérieur* — l'œuvre de Pierre Reverdy constitue l'essai de conjuration poétique le plus patient, le plus entêté, le plus passionné, il faudrait oser dire héroïque, que peut-être poète ait jamais tenté. Car si la terreur — *la terre, la terreur* — a perdu de sa violence originelle, ce n'est que dans le sommeil des habitudes, dans l'arrangement des apparences. *Les ardeurs de la forêt vierge persistent toujours dans le potager.* Les allées, les plates-bandes bien dessinées, l'espace sillonné de fils télégraphiques, les poteaux indicateurs ne font qu'ajouter à l'absurdité, à la difficulté de vivre. Seule a pu grandir dans l'homme, revêtir d'autres formes, sa volonté de conjuration, de *main-mise souveraine sur les choses de la création,* c'est-à-dire de poésie.

●

On ne peut plus
dormir tranquille
quand on a une fois
ouvert les yeux.

L'aile sans repos, le poète ne peut séparer le temps de la réalité, qui sans cesse menace de l'écraser — de là cette nostalgie

---

(1) Les parties soulignées sont des citations extraites de : *Plupart du Temps, Le gant de crin, Le livre de mon bord, Main-d'œuvre.*

dont Pierre Reverdy se sent cerné, il l'avoue, quand il évoque la vie des météores : **Lautréamont, Laforgue, Rimbaud.** Lancé dans cette grande aventure d'apprivoisement, de domination du réel, le poète, à moins de se renier (*tout départ est une fuite, un simulacre, un change que l'on se donne à soi-même à petit prix*) s'associera au *temps qui trime contre les grèves sans merci de l'air et du mensonge matinal.* Sa *Main-d'œuvre,* c'est le déploiement sans relâche (*la montre sonne l'heure sans arrêt*) de tous les pouvoirs qui le font vaincre un réel, qu'au passage, minute après minute, sa sensibilité dénombre. Comme déchargés par un temps dont les roues cahotantes ou affolées — ou qui tournent au *tic-tac paisible de la poussière* — ne cessent d'entraîner le poète, les poèmes de Pierre Reverdy seront, pour la plupart, faits d'images ainsi prises dans la minute qui passe — d'où souvent la ténuité, le manque de structure qu'on pourrait leur reprocher, mais si certains glissent entre vos doigts, ce ne sera pas sans les brûler.

Revalorisant la beauté et la dureté du quotidien, Pierre Reverdy, ouvrier sans repos, poète fulgurant, *la poitrine ravinée par l'acier des minutes,* ne cessera de faire l'inventaire essentiel : *pas à pas je compterai ma vie rebelle, mot à mot je lirai cette lettre cruelle.* A la poursuite d'un impossible diamant dont, *bloc de quartz,* le poète rêve, de plus en plus, c'est en lui-même qu'il en cherchera la source, car la poésie dit-il n'est pas dans les choses, elle est une absence que l'homme doit remplir. Et Dieu se tient trop éloigné de sa création, pour que le poète puisse longtemps songer à se reposer en lui (*Dieu a tâté son ciel comme un fruit mûr et y a laissé la trace de son ongle*). Alors tout retombe sur le poète, sur son esprit et sa sensibilité, dont les rapports créent ce temps qui nous tient prisonniers : *fuir, nulle part — voilà ce dont, au fond, nous aurions vraiment besoin.*

Dès ses premiers vers déjà, Pierre Reverdy reconnaissait l'implacable, l'affamante nécessité du départ : *Horizon du destin sans cesse poursuivi — Plus clair chaque matin — Le soir évanoui — Allons toujours ailleurs.* Et plus tard : *Partir, toujours partir. Courir à la renverse...*

Sera-ce donc la malédiction, l'exil en soi-même, le chant de l'interné ? Le congé que le poète peut signifier au bonheur ou à *l'espoir d'un éternel commencement dans l'éblouissement sans tourbillon de la lumière,* ne saurait être définitif : comment le désespoir atteindrait-il son but de mort, puisque l'interrogation qui le provoque, elle non plus ne cesse pas, puisque le poète sent toujours une *curiosité perçante au fond du cœur, ou la main dans le dos qui pousse à l'inconnu ?* Et puis, *le caractère de l'homme se modifie ? Il peut sourire. Il tendrait la main.* Il y a dans le désespoir de Pierre Reverdy un battement humain, une dignité de source, qui récusent l'amertume, le vieillissement (on peut observer toutefois tout au long de l'œuvre une *grande et forte image* de l'aube dont la jeunesse va déclinant, mais c'est qu'elle se dénouera, nous allons le voir, dans l'image d'un autre seuil, au-delà des *aurores trompeuses*). Il arrive d'ailleurs que *tout s'ouvre pour quelques heures dans la transparente santé des fruits sans horizon, sous le frêle rempart des lèvres frémissantes.* L'aventure de l'homme ne s'épuise pas en elle-même

sans que la sève qui la porte et la brûle ne lui fasse, au moins un instant, dominer sa condition, et *cet univers entier qui tient dans la main.* Inoubliablement, Pierre Reverdy, poète de l'impossible halte, de l'exigence insatiable — *Il suffirait de rien. Mais rien ne suffira* — nous aura dit la beauté de marcher à l'heure de la plénitude humaine : *Chaque pas que nous faisons est plus qu'un voyage. Nous n'avons pas besoin de nous presser* (2). Le mystère à la limite sur lequel se penche le poète, c'est celui de l'équilibre jamais définitivement rompu de l'espoir et du désespoir (à condition de se rester fidèle, d'obéir à la main qui pousse à l'inconnu). En une phrase qui, dans son presque heureux déroulement crépusculaire, nous livre la couronne d'une lutte menée durant *une longue et dure vie de poète,* l'œuvre de Pierre Reverdy se clôt aujourd'hui sur ce bilan tout intérieur, imprégné comme du hâlo d'un *éternel commencement.*

Tous les fils dénoués au-delà des saisons reprennent leur tour et leur tour sur le fond sombre du silence.

●

Si donc la poésie se définit comme un pouvoir de conjuration, d'appropriation par le langage d'un univers privé de poésie, d'un univers totalement froid, hostile, comment empêcher que naisse dans le poète une ambition démesurée, portée aussi bien par une grande tendresse humaine que par le sens même d'un devoir et d'un pouvoir d'artiste : écrire le plus beau poème du monde ! Quel monument, quel don à soi-même, à l'humanité que ce poème suprêmement familier, dans lequel l'homme, en s'y référant, en s'en imprégnant, verrait vaincue toute terreur, exorcisés tout vide, tout ennui, détendu tout piège, toute *mémoire délivrée,* toutes *frontières dépassées,* poème intime, comme l'action de la pluie sur les nerfs, dans lequel il reconnaîtrait toutes ses soifs, ses appels, tous les échos des espaces qui nous pillent, des espoirs qui nous renouvellent; et pour chaque réalité, chaque minute, chaque nœud de lumière ou d'ombre, un mot, une image, pour chaque influx d'air, un vers tracé comme un chemin, pour chaque soupir, chaque expiration, trois ou quatre mots rejetés à l'autre bout de la page, à l'autre bout de la vie et, pour l'homme ennemi en tout lui-même de l'absence, une absence enfin remplie dans tous les sens, visé sous tous les méridiens, aimantés dans ses pôles, un poème, un seul, celui dans lequel tout serait nommé, conjuré, possédé, le plus beau poème du monde.

Quelle terrible épreuve constamment renouvelée. S'asseoir pour écrire le plus beau poème du monde, le sentir tel en soi, le vivre, en contenir difficilement la frémissante beauté qui déborde et transforme tout votre être et le soulève... puis rester avec ce bout de glace entre les doigts ou cette cendre.

A la confiance ardente, incalculée, qu'il aura placée dans la poésie, et qui demeure la leçon d'une grande vie de poète, Pierre

---

(2) Et aussi : *Cependant chaque jour qui te désespère te soutient. Mais va, le mouvement, le mouvement et pour le repos la fatigue.*

Reverdy opposera vite une lucidité non moins émouvante. Il dira : *Mon désir de beauté était trop au-dessus de mes forces.* Et récemment, ne s'avouait-il pas — ah certes, par rapport seulement à ce Poème de tous les poèmes du monde — *un raté.* Nous savons bien, nous, aujourd'hui riches héritiers d'une œuvre qui laisse à nos mains tant de poèmes à la beauté irradiante, au poids humain, à l'éclat d'un quotidien transfiguré, à l'intensité d'une soif prise à la roue des déserts, que ce n'est pas, malgré la méconnaissance dont elle souffre encore, au sens commun de ce mot triste que nous devons l'entendre. *J'accepte,* disait il y a plus de vingt-cinq ans Pierre Reverdy, que *mon œuvre ne soit qu'un témoin d'impuissance.* Ce témoignage, nous sentons d'évidence que l'avenir le retiendra pour les mêmes raisons de fidélité et de grandeur poétique qui l'attachent à un Mallarmé, à un Rimbaud, à un Baudelaire.

ARMEN TARPINIAN.

●

LA MARCHE DE L'HOMME, par JEAN MARCENAC (*Poésie 49*).

Poètes il faudra qu'un jour nous rendions compte
Non seulement de l'homme mais de l'ombre
Les mots ont dit ce qu'ils disaient
Ils diront ce qu'ils veulent dire

La saveur légèrement didactique de ces vers en fait la nouveauté. Il en est beaucoup de cette veine dans les récents poèmes de Marcenac, comme d'ailleurs chez Guillevic et Eluard. La démarche lyrique ne se confond plus désormais avec le délire verbal, elle tend à la condensation non seulement des images, mais aussi des idées, d'où cette formulation volontiers *sentencieuse.* Ce que j'avance ici, et je ne veux point qu'on s'y méprenne, est définition toute littéraire, car il y a autre chose dans *La Marche de l'Homme,* et d'abord l'examen de conscience d'un poète. Il s'agit pour Marcenac de changer non la nature, mais le signe de son activité, de se refuser aux prestiges négatifs du rêve personnel ou plutôt de les transcender jusqu'à en faire les éléments positifs de l'espoir de tous. Il n'est plus question pour le poète d'être la proie de ses émotions ou de les exprimer, mais bien d'émouvoir et de promouvoir :

Je ne suis pas un voyageur stellaire
Ç'en est fini de la tragédie du mutisme
Il n'est pas de froid absolu Il n'est pas de silence pur
Si j'allume un feu Si tu parles
Mot à mot et flamme à flamme
Nous ferons la lumière ensemble
....
L'homme n'est pas égal à l'image de l'homme
Et son ombre s'oppose au soleil du regard
Car c'est la seule nuit que la nuit où nous sommes
Comme il n'est d'autre amour que l'amour qui viendra

Je m'excuse de réduire ainsi *La Marche de l'Homme* à son schéma idéologique, car il va de soi que ce poème éminemment lucide et élucidant possède des vertus incantatoires, brasse des images et des mythes, mais avec toute la liberté dirigée d'une symphonie. Ce texte à plusieurs plans appellerait des commentaires à l'infini, il illustre notamment une certaine amertume et le drame personnel de l'ancien résistant, ses réactions devant le marasme actuel, mais aussi le renouvellement de son acte de foi. En somme, une élégie épique. Il me faut pour Marcenac user de ces termes contradictoires, car sa démarche ne tend à rien moins qu'à dépasser des contradictions de cet ordre. Et de même consent-il à s'annihiler pour se retrouver, ce qui est à la fois démarche mystique et révolutionnaire. D'autres peuvent gloser à l'infini sur la gratuité ou l'engagement, sur la poésie pure ou la poésie « à hauteur d'homme », Marcenac démontre la vanité de toutes ces oppositions. Je tiens *La Marche de l'Homme* pour un des recueils les plus accomplis, les plus satisfaisants de ces dernières années. Cet hymne de l'espoir et de la raison passionnée donne, dans l'acceptation poétique, littéraire et historique du terme, la note *juste*.

LÉON-GABRIEL GROS.

●

AGRESSION DE L'INCONNU, par PHILIPPE DUMAINE (*Edit. « A l'Enseigne de l'Homme Méditant »*).

Certes, il n'est pas de propos délibéré en Poésie, ou du moins les critiques en imaginent-ils après coup, n'empêche que si toute expression implique une aventure personnelle les démarches d'un poète, et à plus forte raison celles d'un groupe, peuvent légitimement se relier à un effort littéraire ou historique qui sans épuiser le contenu de l'œuvre en facilite pourtant l'approche. Ainsi en va-t-il des recueils récemment parus dans la collection de « L'Homme méditant », dont Philippe Dumaine est l'animateur. Il semble que s'y renouvelle par rapport au Surréalisme une entreprise analogue à celle que tenta la deuxième génération symboliste. Est-il possible de susciter un lyrisme de lecture courante, d'exploiter au profit d'un public plus large certaines zones d'inspiration que les pionniers viennent à peine de jalonner ? Je crois que l'ambition de Dumaine et de ses amis, d'autant qu'ils se refusent à l'engagement politique, est bien quelque chose de ce genre. Si l'on ajoute à cette attitude négative le fait que si curieux soient-ils de recherches, ils font preuve de goût et de mesure et s'attachent avant tout à des valeurs esthétiques, voire formelles, on concevra la difficulté de leur tâche. Pour équilibrer les deux tendances qui sont les leurs, ils n'ont d'autre ressource que de conjuguer une forme relativement traditionnelle à une idéologie, à une imagerie surtout aussi neuves, voire audacieuses que possible. Leur drame en somme est celui de tous les « tiers-partis », les seuls à affronter des problèmes que leurs adversaires ignorent ou dépassent. Pour qui adopte une telle position et ainsi se heurte de front à tout ce qu'il se propose de concilier, il n'est de tactique que le dosage, la plus délicate des méthodes.

Ce dosage, un Philippe Dumaine le pratique sinon toujours avec bonheur, du moins toujours avec honneur. Ses poèmes les plus élaborés donnent parfois l'impression de jeu ornemental, de « dessus de cheminée » et pourtant leur nécessité ne fait aucun doute. La meilleure preuve en est que loin d'abuser d'une virtuosité ou d'une élégance formelle incontestables, il les remet en cause à chacun de ses poèmes, si bien qu'on peut lui reprocher tantôt sa mièvrerie, tantôt sa gaucherie, défauts contradictoires mais inhérents à cette démarche et qui en font l'intérêt et le prix. Le titre même qu'a choisi Philippe Dumaine pour son récent recueil *Agression de l'Inconnu* dit assez ce qu'il y a de tourmenté, de systématique, de forcé dans son lyrisme. Cette poésie n'est pas le reflet d'un état de grâce, mais celui d'une inquiétude, et pourtant sa forme est harmonieuse, presque classique. Evidemment, elle échoue chaque fois que la tension est excessive entre ces diverses tendances et alors, quiconque n'est pas touché par elle peut la taxer de mauvais goût ou de préciosité. Or, c'est à cause de cela que les véritables amateurs l'apprécieront, parce qu'elle est *baroque,* qualificatif que les esprits timorés tiennent pour péjoratif mais dont les gens subtils, à commencer par Dumaine, savent que sous ma plume il devient un éloge.

Dans l'ombre où peu à peu les choses se confondent
Plus rien n'a de nom sûr, rien de fermes contours.
La forme disparue, que reste-t-il du monde ?
Sur quels mots inconnus va se lever le jour ?

Angoisse intellectuelle, je veux bien, problème de mots à certains égards, complaisance idéaliste ou narcissisme, certes, il y a de cela chez Dumaine et on peut l'accabler de tous les griefs que l'on fait d'ordinaire au lyrisme d'incantation ou d'exorcisme. Comme si de parler pouvait changer le sort du monde ! Il me plaît assez toutefois qu'un poète ait la loyauté de confesser qu'il ne possède pas d'autres armes que celles du verbe et en use ainsi dans le noir. De toute façon, il me touche plus par ses maladresses que par ses réussites, en tout cas, il ne cherche jamais à éblouir. C'est par là que Dumaine est exemplaire, par l'impression qu'il donne de se heurter aux limites mêmes de la Poésie.

L.-G. G.

●

A LA LUMIERE HUMAINE, poèmes de Paul Souffron (*Edit.* « *A l'Enseigne de l'Homme Méditant* »).

J'aime Paul Souffron ; j'ai même avoué que je l'enviais ; il a écrit quelques-uns des poèmes que j'aurais voulu écrire. Sans doute, cet aveu n'a-t-il de valeur que pour lui ; je le lui donne.

Je ne m'inquiète pas de savoir comment sa poésie se place dans celle que notre époque loue. Mais je sais qu'elle demeurera dans la mémoire des hommes, qu'elle les rafraîchira de sa pureté d'enfance, qu'elle les touchera de sa sensualité ingénue, et

qu'elle les consolera, parce qu'elle honore l'esprit. Je sais aussi que ceux qui la connaîtront lui seront reconnaissants d'être à la mesure de l'homme, même dans ses apparentes obscurités hautaines, si belles, comme dans ce « Vaucluse » :

Source cachée, cristal noir de l'abîme,
Eau de la nuit et de la profondeur
Qui dort dessous les rocs brûlés des cimes,
D'où ruisselaient ses secrètes lueurs.

Un rêve d'eau hante d'immenses grottes
Et fait monter un fleuve souterrain,
Lent mouvement vers la lumière haute
D'un miroir pur, glacial, inhumain.

Puissance vierge étanchée, qui s'allume
Et se répand dans le jour révélé.
Ouvre un chemin éblouissant d'écume
Aux songes noirs dans l'ombre accumulés.

Je ne reproduis pas ici le poème « née de la mer », dont j'ai déjà signalé la profonde, la longue, l'immense résonance. Je n'en connais pas de plus parfait.

Et pourtant, « la Calanque » :

Jardin noyé de fleurs vivantes
Et de longs végétaux nacrés,
Les architectures flottantes
D'un pays limpide et secret.

Dans la profondeur transparente
Où tout est clair, mystérieux,
Un être nu descend et tente
La métamorphose d'un dieu.

Peau de soleil, forme de songe,
Vertige du midi brûlant
Le nageur, ivre de sa plonge,
Raie le cristal étincelant.

O corps créé par la lumière,
Dans la pure légèreté,
Cherche la vérité première
Du bonheur vierge d'exister !

Et voici, renouvelées, les images de l'amour, ennobli et mêlé aux mouvements cosmiques. « Aérolithes », « Hivernale ». Dans ces vingt poèmes, que de beautés éclatent ! Mais ils ont été longuement vécus et, tels qu'ils se présentent, sans artifices, dépouillés, graves, ils n'attendent rien, sinon l'amitié de quelques-uns d'entre nous.

LOUIS BRAUQUIER.

HELENE CHEZ ARCHIMEDE, par ANDRÉ SUARÈS (*Gallimard*).

Les idées ou plutôt les philosophies, assez variées d'André Suarès, ne furent jamais à la mesure de sa langue. L'harmonie, la force, la beauté de sa phrase atteignent souvent le plan de la perfection.

> *Il n'est rien de si fort, il n'est rien de si beau,*
> *Il n'est rien de si vrai que le rêve ne l'use.*
>
> ....
>
> *Et moi qui suis ton rêve et ta propre pensée,*
> *L'épure de ton onde et de ta nullité,*
> *Sublime espace, lieu de tout ce qui peut être,*
> *Je ris, matrice aveugle de ce qui doit naître,*
> *Je ris de toi, vaine mobilité.*

Suarès, dans ce poème philosophique n'hésite pas à s'attaquer aux grands thèmes, mais son lyrisme, au lieu de hausser ceux-ci vers la simplification, se laisse enchanter par une pacotille tombée des religions mortes, par des aphorismes périmés, se laisse duper par une trop approximative connaissance de l'homme. Et c'est dommage.

A. B. -D.

LE ROMAN

A PROPOS DES "MEMBRES DE LA FAMILLE"

de René Laporte

I

De l'histoire de cette famille bourgeoise entre les deux guerres, nous voudrions dégager le portrait de Ludovic. Il est le plus lucide de tous les « membres de la famille », il est le seul à prendre conscience, sur les différents plans que nous verrons, de son destin lié à celui de sa classe ; c'est l'interprète. Il est en même temps, pour nous qui croyions assister, durant la guerre, à la mort de la bourgeoisie, le mystère : la bourgeoisie est toujours là. Et l'histoire de Ludovic recommence.

Au début du roman, Ludovic prend la direction de l'usine de son père. C'est maintenant un homme ; mais les jeux sont déjà faits. Sans être un « intellectuel », il en a certains caractères. Il a grandi auprès de son oncle, J.-B. Calmel, vieux socialiste retiré de la vie politique et de sa famille, « Don Quichotte de la contradiction », vivant en ermite à Carabère. Le jeune Ludovic n'est pas en situation, comme tout jeune bourgeois qui fait ses études avant de retrouver les affaires paternelles. Il vit dans un monde universel, représenté assez bien par l'humanisme de l'oncle. C'est un monde de la morale absolue qui ne tient pas compte des cas spécifiques, des valeurs relatives. Elle intéresse plus la conscience que la réalité des relations humaines. Aussi, Ludovic est-il libre, parce que tenu à rien, sinon à l'exercice de cette liberté dans le vide. Quand il sera mis en face de responsabilités, jusque là étrangères, il dira : « Je n'ai pas le courage de prendre parti ». Mais malgré lui, il a déjà pris parti ; tout au long de sa vie de bourgeois, il essaiera de vivre en tant qu'homme. Face à l'histoire, il tentera de vivre son histoire personnelle. On lui demandera d'être un capitaliste, mais « il se promettait seulement d'être humain, de rester humain ». On aurait pu lui répondre que là n'était pas la question.

Après la mort de son père, Ludovic doit changer d'existence. Subitement, il est en situation, repris par la bourgeoisie. Il n'y

était pas préparé ; cette situation le dépasse, lui est étrangère : il vient de l'*Extérieur*.

La force de la bourgeoisie, c'est de ne pas se mettre en question. Elle est l'unique horizon, une sorte de monde fermé sur lui-même, en dehors duquel il n'y a pas d'existence réelle. On s'indigne de la jeune-fille bourgeoise qui n'est pas émue de la misère des quartiers de banlieue qu'elle traverse. Elle n'est ni sadique ni cynique : elle ne *voit* pas la misère d'un monde qui n'est pas le sien. La bourgeoisie a bonne conscience justement parce qu'elle ne peut pas se comparer à autre chose qu'elle-même.

Par la force des choses, Ludovic prend sa place dans son milieu. Mais par son expérience de la liberté, c'est un étranger qui ne peut pas oublier ce qu'il a vu ailleurs, et, du coup, il ne joue pas entièrement le rôle qu'on attend de lui. Décalage, contradiction qu'il n'arrive pas à surmonter et ce « héros du scrupule » qu'annonçait l'oncle Calmel, vivra continuellement sur une série de compromis.

Nous assistons d'abord à sa tentative d'humaniser son entreprise. Aux yeux du capitaliste, cela n'a aucun sens : il peut admettre des modifications de structure, pour faire face à des crises, pour améliorer la production, etc... c'est un problème qui se pose en termes matériels, c'est-à-dire, techniques, financiers. On améliore les conditions de travail de l'ouvrier, comme on modernise une machine. Le capitaliste ne peut penser (ou agir) différemment. Il n'a pas l'idée que l'on puisse s'intéresser aux rapports patron-ouvrier en tant que relation humaine, l'un des termes de la relation n'ayant pas d'existence réelle autre que sa fonction. S'il lui arrive d'y penser, comme à Ludovic, les nécessités du capitalisme l'empêchent de passer aux réalisations. Aussi, Ludovic va-t-il à un double échec, car le capitalisme lui impose une conduite qu'il n'a pas choisie, qu'il ne légitime pas. Tout d'abord favorable aux grèves, il laissera ensuite intervenir la troupe. A la longue, il agit comme un vrai capitaliste. Il est pris. Sa famille restée méfiante (c'était l'artiste), l'accepte définitivement. Apparemment, il poursuit le jeu bourgeois. « Et son secret vis-à-vis des siens et de tous, ce secret que trahissait à peine le fameux sourire de coin, c'était à la fois le regret de nourrir un enthousiasme stérile, le sentiment de sa lâcheté, et le souhait qu'une action extérieure à lui-même, guerre ou révolution, l'arrachat de force à son compromis ».

Tout au long de sa vie, Ludovic est mené par les événements. En prenant la place de son père, il n'accepte pas entièrement cette situation. Elle s'imposera toujours à lui. Il désire ensuite, ayant échoué dans sa tentative de changer quelque chose tout en maintenant le cadre, un événement extérieur qui résoudrait son problème. A sa place, pense-t-il, car il croit à sa lâcheté. Il a cependant l'exemple de son cousin Jean Mireuil qui a eu, lui, le courage de devenir prolétaire ; mais il a échoué. Ludovic n'est pas plus lâche qu'un autre. Au fond, il a peur de se sentir condamné. Désirer la guerre ou la révolution comme seul recours, c'est reconnaître qu'il est dans une impasse. Il sait bien que cette guerre, cette révolution, se feraient contre la bourgeoisie, contre lui. Qu'elles seraient sa mort. Et il sent déjà que c'est l'unique solution.

II

L'opposition la plus violente, qui englobe en elle la mort, Ludovic ne la vit qu'inconsciemment.

Dans une époque où l'être historique a tous les privilèges, l'individu qui ne vit pas dans « le sens de l'histoire » est rejeté, ne compte plus. Etre historique est le critère, c'est-à-dire : avoir une signification valable objectivement, avoir prise sur l'avenir. Le destin particulier s'imbrique dans le général ; la communauté ainsi soudée se charge de toutes les responsabilités. Or, le bourgeois « éclairé », comme l'est Ludovic, qui a mauvaise conscience, est dans une impasse. Nous avons vu Ludovic éprouver cet emprisonnement de ses possibilités, à travers ses expériences de chef d'usine. En tant que bourgeois, Ludovic n'a pas d'avenir. Non pas parce que, socialement, la bourgeoisie est perdue — cela est peut-être vrai, mais n'est pas pour Ludovic la question majeure — mais parce qu'avec ses exigences morales, il tue en lui le bourgeois, ce qu'il devait être. Bourgeois, c'est son étiquette historique ; et elle n'a plus aucun sens. Il se retrouve seul, un particulier en dehors du général. Si le bourgeois en lui n'a pas d'avenir, l'homme tout court sent une exigence de vie personnelle qui, pour avoir un sens doit pouvoir compter sur l'avenir ; et cette perspective lui est fermée. Jamais contradiction n'a été aussi irréductible.

Insensiblement, Ludovic change de plan ; ce n'est pas un décrochage volontaire, mais l'échec de ses tentatives le chassant du domaine du capitalisme et de ses implications historiques, il se retrouve, *pour vivre,* dans son propre univers isolé, irrationnel. N'étant plus un être objectif, Ludovic va rechercher la vie subjective : son aventure avec la servante de Carabère, puis son amour pour Catherine. Ces dernières pages sont les plus heureuses, mais aussi celles où l'on a le plus l'impression que Ludovic est un être délaissé ; cet amour prend la première place, car il est le seul visage du monde tourné vers Ludovic. On se demande si c'est une apparence ou une réalité, si Catherine est capable d'une telle révélation. Les expériences d'homme, de patron, l'ont trop éprouvé pour que d'un seul coup la conversion puisse être totale. « J'ai toujours envié les gens qui ont la foi », n'importe laquelle : son amour pour Catherine n'est pas suffisant. Ludovic aime sa cousine, mais aussi grand que soit cet amour, il n'englobe pas toute la réalité : ce n'est pas une passion. Il ment à Catherine sur l'essentiel, et il va tenter ailleurs sa dernière chance.

On le voit, nous avons glissé d'une description d'un phénomène social, historique, à l'histoire d'un être. Il n'y a pas là, de la part de l'auteur, une sorte de procédé d'écriture romanesque. Superficiellement, au cours des trois volumes, les héros continuent de vivre sur le même plan ; mais en fait, il y a une chute, celle de Ludovic. Ludovic n'est *plus* un bourgeois ; il n'est plus rien — rien qu'un homme dont les apparences sociales n'ont plus de sens profond, un homme délaissé par l'histoire. C'est un malheur, et une faute. Ludovic éprouve ce sentiment

de culpabilité, car il avait misé sur sa « mission » de patron. Se retrouvant seul, il n'est pas un révolté. Contre le rationnel qui le repousse, il ne prend pas — ouvertement — le parti de l'irrationnel. Peut-être n'est-il pas assez conscient, ou bien est-ce là que l'on pourrait parler de lâcheté. Au moment où sa seule grandeur serait d'être lucide, il va errer, et ses conduites illogiques, il va les revêtir d'explications fausses, comme s'il avait peur d'aller, à découvert, jusqu'aux extrêmes conséquences de son choix.

Voici la dernière étape. Ludovic commence par aider les miliciens espagnols, et finalement va combattre dans leurs rangs, quelques jours par semaine. Ce ne sont pas des raisons politiques qui le poussent. Ses discussions avec l'oncle Calmel sont de la sublimation. Aussi bien, est-ce l'auteur qui y parle (et non plus Ludovic), dans sa volonté d'écrire jusqu'au bout un roman, histoire d'une époque. Or, à ce moment-là, ces événements historiques nous donnent l'impression de prétextes sans aucune portée sur l'être de Ludovic. Ainsi, l'auteur rend ambiguë l'alternative entre l'homme, être historique, et l'homme, seul dans le monde. Bien que Ludovic fasse l'expérience de cette solitude, nous ne sommes pas sûrs du choix de l'auteur, tant son héros semble être porté par les événements et ne pas s'apercevoir exactement du sens de ses actes.

En participant à la guerre d'Espagne, il ne défend aucune cause. Il ne répond qu'à une nécessité intérieure. Cette lutte du partisan agit sur lui comme une fascination. Sans avoir le langage métaphysique de certains écrivains, René Laporte participe cependant au mythe moderne du héros. La définition du héros, c'est sa mort nécessaire et présente. Ses gestes sont les chatoiements de la mort au sein de l'humain ; c'est la mort incarnée. Et le héros a l'ivresse de l'incarnation ; c'est un solitaire à la recherche de la fraternité — comme si ce dernier contact pouvait le payer de toute cette vie sans signification. Dans le combat, près de cette présence animale de la mort, le contact de l'humain a une intimité chaude ; c'est presque un nirvana qui estompe l'absurdité du monde, l'échec de la vie — et celle-ci apprend à mourir, sans regarder au loin, pas plus loin qu'une tache de sang au soleil.

Ludovic est tué.

Cette mort, malgré les apparences, n'est pas un hasard. C'est un suicide. Il n'en pouvait être autrement.

PIERRE MÉDEBIELLE.

LES CHIENS ENRAGES, par Gilbert Sigaux (*Julliard*).

Les Chiens Enragés se déroulent sous le signe du silence. D'abord, nous est sensible l'atmosphère scrupuleusement dépeinte — banlieues neutres et engourdies, ports baignés de soleil froid — où se situe le drame de Robert Aubier, traqué avec ses compagnons Stein et Malev pour avoir signé une brochure contre la condamnation de Moreau en Haute-Cour. Or, Moreau était absent de l'endroit où on lui reproche d'avoir été coupable. Qu'il soit digne ou non d'un si grand intérêt importe peu à ceux qui le défendent. Ni Aubier, ni Stein, ni Malev ne sont absolument convaincus de sa valeur personnelle, sinon de son innocence de *fait*. Leur rôle, avant tout, est de se mettre contre toute injustice. Ils ont une mission. Une foi « sans culte, sans paroles ». Aubier qui parle d'abord a choisi sa route dès sa jeunesse : « Je portais dans mon esprit et dans ma chair, depuis mon enfance, les raisons profondes de ce choix, je l'avais précisé par des actes ». Aux yeux des autres, de beaucoup d'autres, du seul fait qu'il garde en lui ce goût de la justice absolument accordé à son être agissant, il se sait fatalement « ennemi ».

Ces trois hommes, ces trois « chiens enragés » se savent dans un univers à part. Ils assument seuls le poids d'une dérision étrange : celle venue d'un monde où presque chaque individu concourt à la souillure de l'avenir. Ils n'admettent pas que tout aille dans ce monde tant bien que mal, au petit bonheur. Tant pis si, comme l'a dit Flaubert de Saint-Antoine, leur univers s'est réduit petit à petit aux proportions d'une sandale. Ils sont en dehors de la tentation. Leurs ténèbres sont justes, voulues, élues. On imaginait plus vaste et infini en conjonctures valeureuses le tourment des « chiens enragés ». Il est humble et apparemment mesquin. Gilbert Sigaux, en quelques mots, nous en donne la terrible dimension : c'est l'ignorance où les tiennent les autres. Malev dit à Aubier : « Pourquoi veux-tu que les autres sachent ce que tu fais ? ». Et encore : « Tu ne voudrais pas qu'on t'aime, non, pour ce que tu as fait ? ».

Pourtant, ils ne sont fragiles que dans les limites des forces humaines, et leur obstination est sans bornes. « J'aurais frappé jusqu'à ce qu'on me tue », dit Aubier s'il imagine le vrai visage de l'ennemi. Et plus forts sont-ils de nourrir un espoir qui, dans son ingratitude même, confine à une sorte de croyance mystique. Justin Bernard, l'historien qui les admire sans pouvoir les suivre — trop vieux, trop déçu jusqu'ici dans ses actes de générosité dépassant ses illuminations de solitaire — déclare : « Ce sont des symboles, des forteresses... La dernière ligne de défense sur laquelle on ne peut céder sans risquer la défaite totale ». Justin Bernard a bien vu leur grandeur, mais il la choie comme un idéal inaccessible. Il ne peut plus outrepasser le doute. Les « chiens enragés » eux, payant d'eux-mêmes, continuent. C'est à la patience étouffante de ces hommes apparemment « inutiles », à ces « vaincus apparents » que Gilbert Sigaux donne en équivalence la réflexion de Silone : « Le monde, s'il continue, sera reconstruit sur leur credo ».

Plus que par l'intérêt de ses péripéties, toujours dépeintes sous le signe du silence, de la neige et comme d'un recul, le livre de Sigaux nous est précieux par les multiples points de contact intime qu'il trouve en nous : des issues subitement ensoleillées sur un monde mort. Les « chiens enragés » n'ont que faire cependant de nous apporter de vaines promesses et presque, on leur reprocherait de n'être pas plus violents, pas plus décidés devant le mutisme d'autrui. Là sans doute n'est pas leur affaire. Au cours d'un combat qui n'est même plus douteux, ils se taisent.

On voit par là que Gilbert Sigaux n'a pas cherché à tricher. Il se refuse à nous étonner par des coups de théâtre savants et des scènes révélatrices, tout au long d'un livre qu'aussi bien l'on pourrait prendre pour un bon morceau de littérature d'aventures trancendée. Il s'est minutieusement mis « à la place » de ses personnages, s'enfermant avec eux au sein hermétique de la trahison. Aussi, bien plus qu'une valeur strictement romanesque, *les Chiens enragés* ont-ils une valeur d'itinéraire moral sans vaine démonstration, et l'on dirait que Stein et Malev, tout comme Aubier, habitent un au-delà où rien de ce qui continue à nous toucher ne saurait complètement les atteindre. Ainsi, sans regrets faciles, Aubier renonce à Annie, Malev et Aubier à la vie de Stein. Pas un des trois ne nous parle de sa famille. Imbus de leur foi, au moment même où ils apprennent que la peine de Moreau vient d'être commuée (ils n'y sont pour *rien*), Aubier et Malev restent dans une dimension différente où seuls les soutiennent les signes avant-coureurs et tout intimes d'une grâce terrestre dont ils semblent eux-mêmes l'expression avant la lettre.

De ce qu'ils savent mieux que nous, Gilbert Sigaux non plus ne nous parle pas, ou si peu. Son livre est fait de discrétion mais aussi d'une découverte : il est lourd et pourtant rapide, contenu et haletant, — gênant et *nécessaire* — plein d'une assurance qui finalement rassure. Son murmure monotone nous poursuit bien au-delà des circonstances qu'il consigne.

Rien ne prouve mieux combien, en choisissant le sujet des *Chiens enragés,* Gilbert Sigaux a su mesurer l'abîme de nos interrogations et, par là, mettre à coup sûr dans le mille.

HENRI RODE.

●

LES CHEMINS DU LONG VOYAGE, par ANDRÉ DHÔTEL (*N.R.F.*).

Il est des romans que l'on peut raconter. Pas celui-là. Le voyage est trop long. Les chemins trop divers. Et ce ne serait pas l'important. Tout ce que je puis dire est que le livre est beau, qu'il demeure vivant dans la mémoire. Pour moi, je sais que j'ai connu des hommes qui s'appelaient Colligant, les frères Cervier, Cravart, Dahiel... Une femme aussi : Irène. J'ai vécu près de Macon, de Prémanon. J'ai respiré les plaines de la Saône, les sapins du Jura. Il se trouve que c'est également vrai dans une réalité autre que celle d'André Dhôtel. Mais les deux se confondent. Je n'ai pas envie de différencier mes souve-

nirs. Il existe un « envoûtement » Dhôtel. Je l'avais déjà subi en lisant *Ce jour-là* et *Ce lieu déshérité*. Moins fortement peut-être. L'art du magicien se perfectionne.

Etrange magicien ! Il n'use d'aucun procédé mystérieux, d'aucune séduction. Les histoires, les personnages, le style ? Ils sont des plus simples. L'écriture est d'une discrétion qui confine à la sécheresse. Par endroits même, mais ce défaut semble disparaître, elle montre comme de la maladresse. En particulier par des impropriétés de ton. Et cette écriture ne concède rien au lecteur. Mais elle ne lui oppose pas d'obstacles. Elle se laisse lire comme la vie se laisse vivre. Si tel personnage principal manque de se tuer parce qu'il souffre d'un amour déçu, quelques lignes suffisent à le dire. Il est vrai qu'il s'agit seulement pour lui de ne pas se retenir alors qu'il glisse dans un ravin. Que nous voilà loin du roman noir et du pathétique philosophico-sexuel à la mode ! Grand merci André Dhôtel ! O vous qui méprisez aussi les récits simultanés et la terminologie érotique.

Le monde dhôtelien ressemble à peu près au nôtre : Un grand désordre de destins entrecroisés où le Destin se fait presque toujours allusif. Pourtant, on sait bien qu'il existe. Une espèce de bouillonnement brownien, mais aussi des lignes de force, qui finalement coagulent, dirigent les particules d'humanité... Ces lignes de force, Dhôtel semble les discerner surtout dans l'existence d'une physique passionnelle, dont l'inexplicable amour demeure le principal phénomène. Tout cela concourt peut-être à l'accomplissement d'une vocation générale des hommes. A ce que je sais, Dhôtel n'en dit trop rien encore. Je souhaiterais qu'il en décidât dans ses œuvres futures.

Pourtant il montre déjà, sur un point, comme une conviction singulière. Chacun des trois livres que je cite dans cette note, se termine sur la réunion d'un homme et d'une femme longuement séparés. La femme s'est laissée prendre par d'autres sentiments, par des événements, par la vie. Mais l'homme, finalement, l'attire à lui, la fixe, sans faire pour cela des choses extraordinaires, sans même manifester évidemment sa volonté. Le Destin concrétise davantage un amour prédestiné que celui-ci oriente le Destin. Et il en résulte pour le lecteur une sorte de satisfaction étrange, de nature poétique.

Hantise propre à l'auteur ? Constatation d'expérience ? Mythe ? J'inclinerais plutôt pour cette interprétation, facile peut-être, d'ailleurs. Mais l'homme ne finit-il pas toujours par vivre le sort que, plus ou moins consciemment, il préfère ? Le Destin nous obéit. Là est sa justice et notre liberté. Les avatars, les contradictions de notre existence, témoignent seulement d'une diversité à satisfaire. Se répondre, c'est répondre à plusieurs. Mais rencontre-t-on finalement une Hélène, une Lise, une Irène ? La réponse est-elle un amour, est-elle même humaine ? André Dhôtel, je le remarque en terminant, ne fait aucune place à Dieu, à l'inquiétude religieuse. A ce point que même un incroyant s'étonne que cette absence n'altère en rien la vérité des personnages, n'estompe pas leur présence, ne leur retire pas leur mystère. C'est pourquoi ces livres si simples sont des livres tragiques. Du seul tragique qui soit.

RENÉ MÉNARD.

PARMI TANT D'AUTRES FEUX, par RAYMOND GUÉRIN (*Gallimard*).

Nous retrouvons Monsieur Hermès de « l'Apprenti ». Nous l'avions laissé un peu larvaire avec ses possibilités adolescentes, ses émois, sa solitude, avec aussi quelque peu de passivité. Nous le retrouvons, de 21 à 30 ans, sec mais musclé, anguleux et rétif, mais cultivant un enthousiasme réticent, mieux formé en un mot. Personnage complexe ? Pas tellement. Il ne faut pas oublier que Raymond Guerin a écrit aussi « La confession de Diogène ». Monsieur Hermès est cynique, d'un cynisme égal envers lui-même et envers la société. Il pense que les rapports sociaux ne sont que dans la mesure de la feinte et du mensonge. Non pas que lui-même joue des instruments de la fraude. Au fond, il y répugne et, dans son besoin de voir clair et de n'être pas dupe, il y a une grande soif d'austérité et de propreté. Mais comment ne pas juger avec sévérité le comportement, sinon les pensées des hommes avec qui nous sommes en rapport ? La plupart de gens ferment les yeux, et sur eux et sur les autres. Le malheur de certains est d'avoir le regard trop perçant.

Au cours de ces huit ou neuf années, Monsieur Hermès vit dans cette grande ville du Sud-Ouest que l'auteur nomme Portville, désignation transparente. Monsieur Hermès lance une revue littéraire qui échoue bientôt, travaille sans goût auprès de son père, fréquente les bars et les boîtes de nuit, entretient des relations avec un cercle d'amis vite dispersés, passe auprès de Delphine— qui lui est promise de toute éternité — sans deviner les sentiments de la jeune fille, en épouse une autre, Caroline, solidement accrochée à un clan familial. A un moment, Monsieur Hermès, l'isolé-type, pense s'agréger pour toujours à ce clan. Sa jeune épouse meurt trois ans plus tard. Il l'aimait avec passion, son chagrin est presque nul devant une liberté retrouvée. Il fait d'une jeune tante de la morte, Marie-Amélie, sa maîtresse. Période de haut-érotisme. Marie-Amélie est mariée. Son époux manifeste une étonnante mais discrète complicité envers le couple adultère. Puis c'est la rupture, le succès littéraire, le retour à Paris et Delphine retrouvée.

Le travail de Raymond Guérin, dans ce roman de huit cents pages, fait penser à une tapisserie au petit point. Il ne nous épargne rien des moindres détails de l'existence de son héros, il les accumule, les juxtapose, n'évite ni les redites lorsqu'elles lui paraissent nécessaires, ni les lieux communs de l'expression ou des sentiments. Certaines pages pourraient passer dans un feuilleton du *Petit Echo de la Mode*, mais sitôt après, la rigueur du détail, l'érotisme de certaines scènes donnent à penser que l'auteur a voulu par cette accumulation, mieux que par l'ellipse facile, baigner son personnage dans un climat « historicisé » si l'on me permet cette expression. Il en résulte un envoûtement qui n'est pas sans grandeur.

A. BLANC-DUFOUR.

NITA LA MAJA, par JACQUES MASSOULIER (*Gallimard, éditeur*).

Il s'agit d'un très bon roman, solide et bien construit. Autour d'un pauvre garçon balloté par les circonstances et desservi par son hérédité, agissent des personnages bien campés : le père, capitaine de cargo, une capitaine A. F. A. T., lourde énergique, et qui cherche son sexe, une Hollandaise mûre qui entretient le jeune garçon, enfin Nita, une perverse petite grue. Après bien des aller-retour, les deux capitaines s'épousent et le gigolo s'enfuit avec la Maja qu'il retrouve dans un beuglant de Dakar. Autour de l'intrigue, l'auteur a ramassé une bonne chronique de l'époque 1945-46.

A. B. -D.

●

LA CHAIR ET L'ONGLE, par JEAN VERDIER (*Gallimard, édit.*).

Ce roman est estimable à plus d'un titre : le tour picaresque du récit, le double personnage, le réalisme des scènes reliées par une fantasmagorie discrète et linéaire.

Le narrateur faible et moutonnier est combattant de 1939-40, prisonnier, évadé, participant à la résistance sur les côtes de Provence. A ses côtés, vit, comme une projection, assez irréelle, le second héros paré de qualités et de succès, intelligent, ironique, volontaire, savant, séducteur, etc... Ce dualisme : le réel et l'imaginaire, crée une suite de situations souvent cocasses et toujours équivoques.

A. B. -D.

●

UNE JEUNE FILLE PASSIONNEE, par CLAIRE CHARLES-GENIAUX (*Salingardes*).

Cette « jeune fille passionnée » se meut au milieu d'ombres chinoises dont les silhouettes défilent, noires et blanches, dans le cadre d'une petite ville du Rouergue. Labastide vit dans l'ombre d'un clocher « énorme », qui rythme de ses carillons les messes, les processions, les enterrements.

L'austérité de la vie s'y égaie des ridicules de certains habitants, et aussi de leur bonhomie qui ne craint pas la truculence. Mais la bonne société, respectueuse de ses traditions se défie de l'enfant qui ne se résigne pas à la monotone existence que les femmes acceptaient à la fin du siècle dernier. Parmi les personnages de ce roman, la jeune organiste brune, avec sa ferveur, son exaltation dont se défend le vicaire aux beaux yeux bleus, évoque la « Passion d'Armelle Louanais ».

Ce petit monde si bien fermé sur lui-même, avec ses règles de conduite immuables auxquelles les familles se sont pliées depuis des générations, ne peut fixer l'héroïne au milieu de ses coutumes périmées. Mais la « jeune fille passionnée » ne s'en évadera pas sans émotion.

MARIA SIRE.

LA PHILOSOPHIE

L'ENRACINEMENT, de SIMONE WEIL (*N.R.F.*).

Vécue jusqu'en ses extrêmes conséquences et entièrement soumise à elle seule, la pensée de Simone Weil met en question les assises mêmes de notre vie et, qu'on l'accepte ou la refuse, oblige au retour sur soi. C'est dans « l'autre côté du ciel » que Simone Weil plonge ses racines. Jamais voix moderne n'a dit avec une telle ferveur — écho de ces accents que seul Platon, « amant de la Sagesse divine », trouvait jadis — la souveraineté du Bien, du Beau, du Vrai. Eclairant l'Evangile par la pensée antique, et celle-ci par l'Evangile, elle intègre au monde même le mystère de l'Incarnation. Si l'initiation à l'au-delà se fait « par une sorte de mort », par l'arrachement à la caverne, c'est dans cette dernière pourtant que l'enracinement prend vie. L'une des images favorites de Simone Weil est celle du « merveilleux circuit » par lequel « l'énergie solaire descend dans la lumière, et, captée par le vert de la tige, remonte dans un mouvement ascendant irrésistible ». Par une démarche analogue, c'est la lumière que cette femme portait au cœur qui la fait, au début, se pencher sur les humbles besoins de l'homme; mais c'est vers sa lumière encore que, dans les pages de la fin, s'élève cette longue méditation politique, conduite avec une force magistrale, et comme « d'un mouvement irrésistible ».

En 1940, la France est envahie, perdue. Beaucoup, dégoûtés par la guerre, en espèrent « un mal pour un bien ». C'est un blasphème pour Simone Weil, car violence est faite à l'homme. Et aussitôt elle s'interroge : Quels sont les devoirs envers l'être humain ? Son credo, exprimé avec grandeur, semble n'être autre que l'impératif kantien : « Il y a obligation envers tout être humain, sans qu'aucune autre condition ait à intervenir, et quand même lui n'en reconnaîtrait aucune ». Mais l'idée devient neuve quand elle cite comme obligation première celle de satisfaire *à la faim*, et dresse la liste des autres obligations en fonction des besoins, physiques ou moraux, « analogues à la faim ». Cependant, tous se résolvent en celui qui nous lie à Dieu : besoin d'*unité intérieure*. Fidélité, enracinement, expriment la même idée. Des êtres déracinés, sans une patrie d'ici-bas, miroir de la patrie d'en-haut, sans un « milieu » propre où ils puisent leur nourriture, morale, intellectuelle, spirituelle, sans une collectivité dépositaire de la continuité dans le temps, relâchent toute fidélité, trahissent Dieu, dégénèrent. La pensée originale, difficile à oublier après cette lecture, c'est celle du mal irrémédiable qu'ont fait à l'humanité tous ceux qui de quelque manière, inspirés par une fausse conception de la grandeur, ont causé son déracinement : les Achéens détruisant Troie, les Hébreux imposant aux peuples la soumission à l'Eternel, qui n'est que « le gros animal », le pouvoir social, déifié; les Romains idolâtres d'eux-mêmes, propriétaires de peuples esclaves, qui souillent

tout ce qu'ils approchent; les rois de France, depuis Charles V, exerçant sur nos provinces, traitées en pays conquis, un despotisme détesté; l'Etat né de Richelieu, « inhumain, brutal, bureaucratique, policier », qui vide le pays de toute sève et le voue aux totalitarismes (Louis XIV, Convention, Empire); la Révolution elle-même, qui dégénère malgré ses germes : remplace « l'inégalité stable » de l'ancien régime par une « inégalité fluide » non moins malsaine; néglige, sous l'influence des Encyclopédistes, les liens qui devaient l'attacher à toute une partie souterraine de l'histoire du peuple français; engendre un patriotisme vrai fondé sur l'illusion du peuple souverain, mais repose, pour sa perdition, sur la rupture violente avec le passé, contraire à tout enracinement. A ces agents d'avilissement il faut ajouter la religion, corrompue par le double courant impur qu'y mêlent Hébreux et Romains, mais surtout par les trahisons de l'Eglise du jour où les Romains l'annexent; le colonialisme; l'argent, les bouleversements sociaux, les démesures de la science... Hélas ! « L'humanité se dégrade à chaque oscillation. Jusqu'où cela ira-t-il ? ».

Cela est allé, cela continue d'aller, plus loin, plus bas encore que Simone Weil n'a pu le savoir. Qu'aurait-elle dit d'une paix (ou bien disons d'une victoire) s'affirmant par la bombe de Hiroshima ! On ne peut penser à nos désespoirs d'après-guerre sans être hanté par cette voix pure, où le sens du malheur humain s'allie à l'horreur des puissants. Elle s'impose à nous par une fraîcheur de réflexion qui vient de ce qu'elle ne manie pas des idées abstraites, mais exprime des découvertes mises à l'épreuve de sa vie : elle connaît directement les ouvriers, les apprentis, les paysans, les professeurs dont elle parle, comme elle capte aussi aux sources la grandeur des civilisations englouties. Sa connaissance de l'histoire, si différente de « cet esprit dit historique qui ne perce pas le papier pour trouver de la chair et du sang », pourrait ouvrir une voie nouvelle. Mais peut-on la suivre bien loin ? Les documents manquent par trop, puisqu'ils émanent des puissants, des vainqueurs, « dépositions faites par les assassins relativement à leurs victimes et à eux-mêmes ».

Cependant, il faut retenir que ce qui est mort est bien mort, et que « les vaincus sont néant ». Impitoyable mise au point, qui lave des trop faciles optimismes, comme de cette croyance au progrès qui endort si bien les consciences. « Il est absolument faux que le meilleur se transmette... c'est la fausse grandeur qui est transmise ». Le seul reproche que nous ferions à Simone Weil, c'est de ne pas être allée jusqu'au bout de cette navrante pensée. Dans son désir « d'aimer la partie muette, anonyme, disparue », elle nous semble partiale en faveur de civilisations qu'elle voit parfaites du seul fait qu'elles furent détruites. Or, toute la Sagesse grecque n'a pu faire qu'il n'y eût des esclaves en Grèce, ni « la mer de poésie sacrée » qu'enseignaient les Druides, qu'il n'y eût certainement d'autres abus en Gaule. L'homme fut toujours exploité par l'homme; et le pire, c'est que les Sages de la Grèce, comme les prêtres d'Egypte, ou les Druides, ou les Chevaliers, contribuent, qu'ils le veuillent ou non, à mieux faire ignorer ces êtres sans nom et sans voix dont la sueur leur laisse le loisir d'exalter leur âme. C'est cela l'odieuse vérité que les expériences modernes nous

ont révélée, au point de nous faire renier tous les hommages, saccager toutes les racines que Simone Weil voudrait nous rendre. Cette même partialité à l'égard du passé perdu fait qu'elle voit dans l'évolution de l'humanité une lente et implacable chute (puisque déjà la prise de Troie est « une perte irrémédiable pour l'humanité », et combien de Troies tombées depuis !), déchéance comparable à la sombre fatalité qui pèse sur les héros grecs ou sur la race de Caïn, mais qui ne nous paraît pas plus évidente que le progrès. Du moins nous semble-t-il que les modernes fils de Prométhée ont acquis une conscience du scandale humain qui vaut bien la religieuse contemplation des symboles inscrits dans leurs peines. Malgré certaines idées neuves et belles, en ce qui concerne notamment les réformes techniques en vue d'améliorer la condition prolétarienne, le côté positif de l'*Enracinement* nous paraît insuffisant, quand il n'est pas même dangereusement conservateur ou rétrograde. Simone Weil elle-même signale que les prolétaires n'ont pu acquérir quelques avantages (par exemple, les congés payés) qu'en faisant montre de leur force, puisque « il n'y a pas ici-bas d'autre force que la force ». Mais elle ne dit rien des moyens pratiques capables de leur donner la force nécessaire pour sortir du malheur. Et son horreur de la force fait, en dépit d'une compassion active, qu'elle semble finalement les vouer à l'éternel malheur. Contradiction que nous ne pouvons admettre, malgré la pensée, partout sensible en ce livre, que Dieu est avec les malheureux, que les malheureux doivent retrouver Dieu.

Le propre de ce siècle est que le malheur a gagné des masses d'hommes moins isolées que jadis dans l'espace et dans le silence. Dans les usines, sur les champs de bataille, dans les décombres, dans les prisons ou dans les camps, sont nés les désenchantés : ceux qui meurent avec la mort. Simone Weil est proche d'eux, puisqu'elle a su comprendre à quel point la mort est totale. Mais il est permis de douter qu'ils puissent se reconnaître en elle : car elle est toute acquiescement, obéissance, Amor Fati, et leur âme est non consentante ; quant à ce monde qu'elle supporte uniquement comme « un pont » vers Dieu, cette vie qui leur est ravie, l'odeur de la terre, l'amour charnel, tous ces visages dont jamais deux ne sont pareils, tous ces miracles de l'irremplaçable, du mortel, c'est cet ici-bas qu'ils adorent, où ils voudraient s'enraciner.

ANNE BLANCHARD.

ESSAIS ET VARIETES

FERNAND LEGER ET LE NOUVEL ESPACE, par Douglas Cooper, traduit de l'anglais par François Lachenal (*Les Trois Collines*).

C'est un très bel ouvrage de demi-luxe, orné de plus de cent reproductions, dont huit en couleurs, que viennent de publier les *Editions des Trois Collines* dans leur célèbre collection « Les Grands Peintres par leurs amis ». Ce juste hommage rendu à l'un des plus grands peintres de ce temps, fera beaucoup, je crois, pour la compréhension d'un art dont la brutalité extérieure cache d'infinies ressources de sensibilité.

Il suffira, en effet, à l'amateur, de considérer un peu attentivement la suite très complète des reproductions qui lui sont offertes, pour se faire une idée claire de cette œuvre, qui s'étend sur près d'un demi-siècle d'efforts et de recherches. Œuvre inégale, déroutante, irritante parfois, mais qui constitue un document plastique d'un intérêt exceptionnel.

Ce qui frappe d'abord, c'est son caractère singulier. Après être passé par le cubisme auquel il doit, je suppose, ce goût profond des objets familiers et des formes sûres, Léger a défriché un domaine pictural bien à lui, et dans ce domaine, il est seul. N'est-il pas curieux, en effet, de constater que ce peintre qui a pu marquer si rigoureusement l'art de l'affiche et de la décoration, n'a pas un seul disciple d'importance ? Cela tient peut-être à ce que son inspiration et sa technique sont trop *voyantes* pour permettre à des suiveurs autre chose qu'un simple démarquage. Cet art brutal et franc ne se prête pas aux variations subtiles des « écoles ».

La véritable originalité de Léger devait s'affirmer au lendemain de l'autre guerre. Les périodes post-impressionniste et cubiste (1905-1918) avaient été essentiellement de préparation et de recherche ; encore que là, déjà, il se situât à part, traitant les données du monde extérieur d'une façon beaucoup plus arbitraire que ses amis, et donnant la priorité à l'étude de la couleur. Mais, à partir de 1918, nous le voyons se tourner résolument vers l'univers des réalités modernes. C'est l'époque de ce qu'on peut appeler les *toiles mécaniques.* On peut aimer ou ne pas aimer cette peinture objective, volontiers rigide, qui a presque toujours la dureté des matières hermétiques, et fait passer le dynamisme des formes, avant l'expression de la sensibilité ; on ne saurait lui refuser la grandeur et la santé. Santé, rudesse, absence d'inquiétude, voilà de quoi expliquer son pouvoir de séduction physique en dépit d'une apparente inhumanité. Je dis bien *apparente,* car, après tout, quoi de plus humain que les objets fabriqués, sortis des mains et du cerveau de l'homme-ouvrier ?

C'est à cet univers de machines, de clefs, de tubulures, de roues et d'engrenages que Fernand Léger a voulu d'abord rendre hommage, donner des lettres de noblesse, accorder la consécration de la signification esthétique. Certes, il arrive que l'Homme soit présent dans ces toiles, avec son corps toujours robuste, son visage, ses gestes. Mais il se confond aussitôt avec les objets qu'il créa, il s'additionne à son univers, il devient un homme *élémentaire,* au sens étymologique du mot.

C'est, je crois, ce qui explique que Léger ait pu si facilement s'adapter aux exigences de l'art mural et couvrir les grandes surfaces nues des architectures de compositions significatives et synthétiques, sans jamais tomber dans l'erreur navrante de la peinture allégorique.

Reste à savoir si, sur le chemin de telles recherches, on peut trouver une descendance. De plus en plus, Fernand Léger utilise un vocabulaire plastique volontairement restreint où les formes *inventées* prennent le pas sur les déformations d'objets réels. Cela ne va pas sans une certaine monotonie qui fait l'inconvénient de ses grandes expositions. Devant une technique et des procédés qui semblent se répéter indéfiniment, le spectateur se met à craindre (mais je crois que c'est un peu à tort), le procédé pur et simple.

C'est que cet art restreint pose ses propres limites. Léger est libre, sans doute, mais il ne l'est qu'à l'intérieur d'une virtuosité définitivement acquise. On a parfois l'impression qu'il s'est découvert moralement prisonnier de cet univers schématique où, désormais, il est seul avec les formes qu'il imagina. Préfiguration, peut-être, de l'échec inévitable de l'art abstrait d'aujourd'hui, encore que Léger ait su, lui, ne jamais se couper totalement de la complexité de l'univers naturel : quelques admirables paysages en font foi.

J'aurais aimé trouver trace de telles réserves dans les quatre chapitres d'étude que Douglas Cooper, avec une ferveur qui n'exclut pas la pénétration, consacre à l'homme et à l'artiste dont il s'honore d'être l'ami. Douglas Cooper a, néanmoins, su mettre en lumière ce qui différencie Léger de ses contemporains. Et notamment de ses camarades cubistes. D'une part, l'utilisation presque constante de couleurs franches, d'autre part et surtout, sa façon très personnelle de traiter l'espace. Sans accepter l'idée de sa représentation traditionnelle, sans renoncer au principe moderne de la toile considérée foncièrement dans ses deux dimensions, il tente cependant, par des procédés qui lui sont propres, de *« communiquer une expérience en profondeur »*. Des toiles comme le *Paysage aux vaches* ou le *Paysage aux oiseaux* sont, à ce point de vue, des réussites significatives. On y voit Léger utiliser systématiquement le *gros plan* (procédé cinématographique classique), et donner ainsi la sensation d'un espace en devenir, d'un espace vraiment *dynamique,* bien différent de la profondeur conventionnelle des peintres classiques.

Il y aurait beaucoup à dire, encore, sur un artiste qui s'est mis aussi résolument à l'écart des chemins battus et dont les toiles nous apportent si souvent une satisfaction proprement

physique. J'aurais aussi voulu insister sur l'intérêt de l'étude de Douglas Cooper qui paraît complète et ingénieuse. Mais la place me manque.

Disons, pour conclure, que le grand mérite de Léger (ce *primitif conscient*) reste d'avoir poursuivi honnêtement une entreprise dont il savait pourtant qu'elle limiterait son inspiration — pour le plaisir de ne rien devoir à personne.

LUC DECAUNES.

●

CHRONIQUE DE LA PEINTURE MODERNE, par MARCEL ARLAND (*Ed. Corrêa,* Paris, 1949).

Il faut en prendre son parti : la critique d'art, en France, doit peu aux historiens, à peine moins aux professionnels et beaucoup aux littérateurs, poètes, essayistes et romanciers, qui ont volontiers avec la peinture une liaison chaude et discrète, un peu adultère, plus ou moins absorbante et dangereuse. Ce n'est pas seulement parce que l'on a gardé du symbolisme un goût assez vif pour la réduplication esthétique d'un art s'exerçant sur un autre art (les couples : Rilke-Rodin, Cocteau-Picasso...), mais aussi parce que l'on ne trouve à la fois des analyses efficaces et un tour naturel, que chez l'amateur sensible intrigué par le tableau.

Les chroniques réunies ici sont à mi-chemin de cet amateurisme infaillible et de la critique professionnelle : elles ne prétendent ni à la poésie substantielle de Baudelaire, ni à la liberté toute en saillies de Jean Paulhan : c'est, comme le dit fort bien l'auteur, un ton un peu nonchalant de promenade. On visite amicalement l'atelier (ou plutôt l'exposition), on veut en ramener une leçon, une émotion, une image — ainsi, avec Rouault, André Masson, Kandinsky et, là, c'est facile, avec Van Gogh. Si l'opération aboutit mal, on se rattrape sur les problèmes ambiants, l'air de la rue, l'odeur du monde — ainsi, à propos du Louvre, du paysage, de l'abstraction. C'est, au fond, le mouvement du roman intellectuel qui épingle des « propos » au-dessus de la physionomie, cherche le comportement intérieur, l'exemple humain (légèrement sollicité, dans le cas de Chagall, et rendu avec charme dans celui de Klee). Parfois, comme dans les « Faux monnayeurs », l'auteur intervient et discute son héros ; et c'est souvent ce que l'on préfère.

Il y a toutefois un petit trait, auquel on reconnaît peut-être plus qu'il ne le voudrait, l'amateur éclairé : le souci d'une certaine originalité paradoxale, qui fait écrire : « peu d'arts sont plus raffinés que celui de Jean Dubuffet », ou encore : « André Masson, l'un de nos peintres les plus audacieux sans doute, mais aussi l'un des plus équilibrés ». Ainsi sent-on parfois dans les romans une complaisance qui fausse un peu le personnage et l'empêche de se découper franchement à son poste. La valeur de la « Chronique » est dans la sincérité aimable et tranquille, plus que dans les rectifications critiques, où elle incline parfois.

ANDRÉ CHASTEL.

LES GRANDS COURANTS DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE, (2 vol.), par JACQUES PIRENNE (*Albin Michel*).

Les deux premiers volumes du panorama historique dressé par M. Pirenne couvrent une période qui commence aux temps proto-historiques pour s'achever aux traités de Westphalie. L'ambition de l'auteur est de taille. On peut admettre que s'il n'a pas échoué dans son dessein, il n'a pas, non plus, tout à fait réussi. Sa thèse se résume dans une phrase détachée de l'avant-propos du 2e volume : « La civilisation tend à l'unité, c'est-à-dire à l'universel, par le triomphe de la conscience individuelle ». Cette formule peut paraître singulièrement équivoque, d'un point de vue sociologique. Sur le terrain proprement historique, M. Pirenne tend à mettre en relief les flux et les reflux des civilisations, le caractère cyclique des développements économiques et juridiques et des périodes de décadence. Il essaie, et c'est là le meilleur de sa tentative, à établir les liaisons entre les civilisations particulières qui tendent à s'unifier par la voie des rapports culturaux et surtout par le canal des échanges économiques. Le mercantilisme sert de soubassement à l'explication, encore que celle-ci s'efface le plus souvent devant l'exposé linéaire des faits. On ne peut pas dire qu'il y ait ici synthèse résultant d'une large prise de vue des événements, mais la tentative de rapprochement et de recherches des incidences n'en est pas moins intéressante. Comme la plupart des historiens contemporains, M. Pirenne rend un hommage indirect au matérialisme historique, mais en se bornant trop au mercantilisme et en négligeant les développements techniques, les changements dans les modes de production, dans les supériorités de l'armement qui expliquent le plus souvent le succès des invasions asiatiques.

Dans le détail, il y aurait bien des critiques à apporter. Dans la rédaction, l'emploi du conditionnel à la place du futur apparaît souvent fautif. Parlant des invasions des tribus du centre-asiatique du xe au xiie siècle, il me paraît abusif de les grouper sous la dénomination « turque ». En fait, il s'agit de tribus nomades extrêmement hétérogènes et si l'on conteste à bon droit leur unité raciale, leur unité linguistique est encore plus douteuse. D'autre part, la carte religieuse de l'Europe à la fin du xvie siècle appelle les plus expresses réserves.

A. B. -D.

●

LE NARCISSE NOIR, par RUMER GODDEN (*Albin Michel*).

THIBET, VOYAGE AU BOUT DE LA CHRETIENTE, par C. SIMONNET (*Ed. Monde Nouveau*).

Je recommande la lecture successive, l'ordre important peu, du roman de Godden et du compte rendu de voyage du Père Simonnet, des missions étrangères de Paris. L'ensemble témoigne de l'impossibilité de christianiser l'Asie — tout au moins par le système actuel de l'apostolat.

Dans « Le Narcisse Noir », c'est l'histoire d'une communauté de religieuses anglo-catholiques installée sous la protection d'un prince indigène dans une haute vallée de l'Himalaya, à la frontière du Népal, et proche du Thibet. C'est l'histoire d'un échec, car l'expérience dure à peine plus d'un an, au terme duquel les religieuses s'en vont abandonnant le palais mis à leur disposition. Nul mystère dans les causes de l'échec : ni hostilité religieuse, ni phénomènes métapsychiques, mais simplement l'incompréhension foncière de deux mondes étrangers. Certes, le cadre (montagne, climat, etc...) joue un rôle débilitant, mais c'est surtout l'impossibilité où se trouvent les indigènes de comprendre les raisons du comportement des religieuses qui met fin à l'expérience. Et encore, ne font-elles qu'un apostolat fort discret, se bornant, en excellentes britanniques, à un service d'hygiène, d'éducation et d'apprentissage de travaux manuels.

Le Père Simonnet, dans les quelques réflexions dont il accompagne son récit de voyage, démontre sans le vouloir combien est vaine l'œuvre des missions chrétiennes en pays chinois. Le titre de son livre est usurpé, car le P. Simonnet ne va pas au Thibet, il en atteint à peine la frontière et son itinéraire se borne à la région Nord-Ouest du Yunnan. Cette région est d'ailleurs l'une de celles où l'activité des missions catholiques s'exerce déjà depuis fort longtemps. Son récit est alerte, mais il y a chez lui un côté boy-scout qui le rend myope devant certaines réalités. Il est aussi prisonnier de préjugés du siècle (questions nationales et politiques) peu compatibles avec l'œcuménisme de l'Eglise.

Je ne crois pas que le christianisme, sous sa forme plus particulièrement évangélique ne puisse être assimilé par les Asiatiques, mais tous les essais de prédication tentés depuis deux ou trois siècles par les moyens de l'enseignement, de l'exemple ou du service, par l'organisation même des missions dirigées depuis l'Europe, du fait des liens que les missionnaires conservent avec leurs nations d'origine, de leur implication même involontaire dans l'économie et la politique du pays où ils séjournent, aboutiront toujours à un échec. Les statistiques dont ils se targuent, et les plus sincères savent ce qu'il faut en penser, ne peuvent s'interpréter que comme une défaite.

N'oublions pas la grande aventure nestorienne qui, il y a douze ou treize siècles, partie de l'Iran, aboutit jusqu'en Mandchourie par la Transoxiane et la Mongolie, jalonnant cet immense parcours de centaines d'églises et de monastères aujourd'hui disparus. N'oublions pas les succès passagers des savants jésuites de Pékin, plus proches de nous, et dont il reste peu de chose. Cette énorme masse jaune et brune n'est pas, à vrai dire, imperméable, elle absorbe, digère et rejette l'étranger sans s'en apercevoir et le missionnaire venu d'Europe sera toujours un étranger pour elle.

A. B. D.

L'ITALIE AU JOUR LE JOUR, par Roger Lannes (*Paul Morihien*).

Somme toute, la relation de voyage est un genre difficile. Il y a la tentation d'y philosopher sur les mœurs et les peuples, celle de s'y étaler comme dans un journal intime, sans compter l'écueil de la description genre Baedeker, même amélioré. Et puis, il faut voir juste, parce que d'autres aussi ont vu le même pays, et puis il faut donner au lecteur l'envie d'y aller. Sur l'Italie, J.-L. Vaudoyer, dont je n'apprécie ni les romans ni la poésie, a écrit des livres d'un charme incontestable. C'était à ce jour l'un des meilleurs compagnons d'un voyage là-bas. Mais voici le journal du voyage italien de Roger Lannes. Aucune comparaison entre l'un et l'autre. C'est qu'entre les deux il y a Jean Cocteau. C'est à dire une nouvelle façon d'écrire. Une nouvelle façon de voir. Les pages de J.-L. Vaudoyer, comme un salon 1900 était encombré de potiches, de bibelots et de plantes vertes, sont dorées,, léchées, chargées de couleurs et de parfums. C'est exquis et savoureux, dans une prose un peu surannée. Un flacon d'eau de Hongrie, une boîte à musique, une toile de Jouy. L'optique et le style de Roger Lannes sont tout différents. Ce n'est pas le détail qu'il regarde ; même lorsqu'il le trouve ce n'est que pour mieux illustrer l'essentiel. Car il vise l'essentiel, ce qui est l'essence d'une ville, d'un paysage, d'une lumière. Il voit par éclairs. Il tourne autour de la réalité, cherchant une prise sur elle. Ainsi, celui qui tente d'ouvrir une huître essaye de divers endroits d'enfoncer son couteau ; et puis soudain s'ouvre la coquille et apparaît la nacre. Dans le livre de Roger Lannes, la coquille est souvent ouverte, et c'est alors une phrase, à la fois faussement simple et faussement recherchée, toute entourée d'un halo. On pourrait multiplier les exemples, à propos de Rome, de Venise, de Florence... Il vaut mieux, je crois, laisser le lecteur les chercher lui-même ; il ne sera pas déçu. Livre si agréable qu'on regrette de ne voir avec son auteur que quelques villes principales de l'Italie. On voudrait s'attarder avec lui dans toute la péninsule, visiter les bourgs et les campagnes... mais les dernières pages sont là : « c'est contre le destin et contre le cours des eaux qu'il faut aller, et moins quitter l'Italie que se quitter soi-même ».

PIERRE GUERRE.

●

LA PESEE DES AMES, par G. Duhamel (*Mercure de France*).

Pour qui a lu, il y a vingt ou trente ans, la *Vie des Martyrs* et *Civilisation,* le tome IV de la suite des mémoires de Georges Duhamel, publiés sous le titre général « Lumières sur ma vie », provoque un écho douloureux et fraternel, tou-

jours dramatique, malgré l'écoulement des années. C'est toute la vie de Duhamel, chirurgien aux Armées, que rappelle ce livre qui s'étend d'août 1914 à l'armistice de 1918. Les portraits que l'auteur cerne d'un trait définitif ne tournent jamais à la caricature, même lorsque l'homme s'y prête. Humain, trop humain, n'est-ce pas la grande force de Duhamel ? N'est-ce pas aussi la faille qu'ouvre la bénignité et qu'élargit ensuite, sans que l'auteur puisse l'avouer, l'injustice ? Mais non, G. Duhamel se veut (ou plutôt est-il dans sa nature d'être ainsi) serein, pitoyable, équitable, d'une équité d'ailleurs, sans illusion.

J'ai moins aimé les notes liminaires. Tout ce qui touche au présent, à la cassure du demi-siècle, demande à être manié avec précaution. La solidarité des peuples de race blanche ne doit pas seulement être souhaitée en fonction d'un préjugé biologique. Il faudrait pour la justifier en dégager les considérants métaphysiques et moraux. Y gagnerions-nous ? Mais de toute façon, remercions une fois de plus Duhamel, un des rares hommes par qui le dialogue demeure possible.

A. B.-D.

●

NECROLOGIE

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons la mort d'Emmanuel Mounier, directeur d'*Esprit*. Cette consternante nouvelle, que rien ne laissait prévoir, nous plonge dans la peine, car depuis de longues années nous admirions ici l'effort de cette belle intelligence et la mission de cet homme de cœur.

LA PHONOTHEQUE NATIONALE

AU MUSÉE DES VOIX ET DES SONS

Comme on connaît mal les richesses de Paris ! Bien peu de gens savent qu'à deux pas de Notre-Dame, dans la petite rue Bernardins, dans cet immeuble jaune et modeste, se cache la « Phonothèque Nationale ». C'est la sœur cadette de l'impressionnante Bibliothèque Nationale, si redoutable au visiteur novice. Ici, on est tout de suite à l'aise, tout de suite chez soi, puisqu'on se trouve dans une ancienne école. Et pourtant, cette maison toute simple doit nous incliner au respect, car on y conserve tous les disques qui paraissent, et aussi le voix des grands acteurs, des poètes, des écrivains, des avocats, des hommes politiques, ainsi que des musiques folkloriques du monde entier. Tous ces sons, toutes ce voix, emprisonnés dans leur cire, qui s'animent dès que vous avez rempli votre fiche, n'est-ce pas un paradis retrouvé qui vaut bien celui des incunables et de tout le papier imprimé du monde ? Les visiteurs arrivent étonnés, sceptiques. Ils repartent enchantés — au sens propre — car les paroles, les chants, la musique gardent encore une puissance d'envoûtement qu'ont perdue les journaux et les livres. On leur a montré, dans la salle rétrospective, les ancêtres du pick-up. J'avoue ma prédilection pour les boîtes à musique qui chantent mélancoliquement la « Valse des Roses » et la « Gavotte Stéphanie », lorsqu'on tourne, à petits coups lents, leur manivelle. Après cela, l'auditeur a le champ libre : tous les échos du monde lui sont offerts. Il demande souvent à entendre les acteurs dont lui ont parlé ses parents, et il trouve (il ose à peine le dire) que Sarah Bernhardt miaule, que Mounet-Sully rugit, mais que Bartet est encore divine et que Georges Berr dit avec tant de finesse et d'esprit les « Fables de La Fontaine » que sa voix reste une contemporaine, une amie. Et l'on passe aux poètes. Peu de jours se passent sans que, du vieux disque à saphir s'échappe la voix mélancolique et voilée d'Apollinaire : « Sous le Pont Mirabeau coule la Seine... ». Apollinaire, on l'aime plus que n'importe quel autre poète, et bien des visiteurs sont heureux d'emporter chez eux le double souple de ce disque. La voix de Valéry est bien différente, sèche et métallique, comme refermée sur elle-même, accordée à la splendeur diamantine du « Cimetière marin » dont elle permet de mieux comprendre la rigueur formelle, le désespoir sans consolation. La voix de la Comtesse de Noailles, dans « Jeunesse », a quelque chose d'angoissé, comme si on lui arrachait vraiment sa jeunesse et sa beauté.

Les amateurs de rhétorique écoutent Maurice Garçon, et ses confrères. Les masochistes : les imprécations d'Hitler (ils peuvent aussi entendre, dans un autre rayon, les oiseaux de nuit de la Forêt Noire, les vrais, et c'est plus intéressant) ou Pétain et toute une série de sinistres « Souhaits pour 1943 » de Sacha Guitry, Georges Claude, Rebattet, qui ne se sont heureusement pas réalisés. Il y a bien d'autres curiosités : Dreyfuss et Daudet, Garry Davis, Lénine, des cors préhistoriques, des bruits de troupeaux suisses montant vers l'alpage, et les musiques de tous les peuples du monde. Katharine Dunham ne sera pas toujours à Paris, mais à la Phonothèque vous attendent fidèlement les plaintes monotones et tristes des piroguiers malgaches surpris par la pluie, les chœurs bien rythmés des Tahitiens, les invocations d'un sorcier du Togo pour obtenir la pluie, d'une magie imitative si convaincante qu'on se surprend à regarder le ciel avec inquiétude, et les sitars indiens, la musique grêle de Chine et du Japon, la guitare de Ramon Montoya, les chœurs sauvagement beaux des Tatars de Kasan, et les tambourinaires de Provence. Le directeur, M. Roger Dévigne, qui a tant fait pour la création et le développement de la Phonothèque Nationale, a même, un jour, enregistré, dans la rue, un orgue de Barbarie dont il aimait la chanson triste. Et après les chants de guerre des Peaux Rouges, pourquoi ne pas écouter un peu de notre musique « classique » policée et rassurante, du Bach, du Debussy ?

Il est beau d'observer les auditeurs, absorbés par la musique de leur choix, par les voix qui semblent leur parler personnellement, de voir les apprentis comédiens écouter avec respect Dullin, Bartet, de jeunes abbés entendre « Jeanne au bûcher » ou Messiaen, des explorateurs retrouver dans les danses et les chants des noirs, des échos de leurs voyages. Je pense aussi à un aveugle qui a entendu pendant des heures de la musique de Fauré, musique qui convenait à son visage grave et calme, si à l'aise dans le monde des sons.

Voilà un peu de ce qu'on trouve dans les salles devenues trop étroites de cette maison, si banale d'aspect, mais au contenu si magique.

FRANCINE BÉRIS.

●

ERRATUM. — Dans notre dernier numéro, l'étude *Charles Du Bos vu par un Américain* a pour signataire Philippe Roddman et non Reddman, comme il a été imprimé par erreur.

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

●

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*
JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE
Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

●

Correspondants

JOË BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)
FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

●

ADMINISTRATION-RÉDACTION
10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.
Tél. : DR. 53-62 ● C. C. P. Marseille 137-45

Publicité littéraire
Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VI[e])

Dépôt et distribution à Paris :
28, rue du Four (6[e])

ABONNEMENTS

France et Colonies ...... Un an (6 n[os]) 750 frs
Le numéro, 140 francs

Etranger .... Un an (6 n[os]) 975 frs
Le numéro, 175 francs

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures

●

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse

EMPÉDOCLE

REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE

N° 6 - Décembre 1949

Le N° 120 frs

Rédaction :
12, Rue du Dragon. - PARIS (VIe)
LITtré 78-81

Administration :
13, Rue de Buci. — PARIS (VIe)
c. c. p. 1048-14

CHRONIQUE DE LA PROVENCE NOIRE

On a dit et écrit beaucoup de bêtises sur la Camargue. Objet de terreur pour certains, royaume des moustiques, de la malaria, des taureaux furieux, désert où pèse une vieille malédiction qui en chasse l'homme. Pour d'autres, décor d'opérette, avec gardians bien astiqués, nymphes dans les roseaux, flamants sur commande et rodéos comme dans le Far-West.

La réalité, comme toujours, est plus complexe, et bien différente de l'un et l'autre poncif. La Camargue est une terre difficile, que l'on n'aborde pas de plein-pied, et qui se défend contre le touriste à Beadeker par la rudesse de son climat, la réserve de ses habitants et le caractère insolite de son paysage. Terre plate, infiniment plate, proie du mistral et du soleil, et dont le charme profond n'apparaît qu'à ceux qui savent forcer ces défenses.

●

Qui connaît les plages de Camargue ? Les plus belles du monde... Sur des dizaines de kilomètres, des Saintes-Maries à l'embouchure du Grand Rhône, la mer libre bat ce sable presque noir. De loin en loin les phares : la Gachole, Beauduc, Faraman, seuls repères dans cette immensité. En plein été, quand la foule grouille à Juan-les-Pins ou à Cassis, ces plages sont désertes. Etonnante impression de début du monde. Parfois, de grands cimetières d'arbres apparaissent. Cadavres blancs rongés par la mer et le soleil, on croirait voir de loin un troupeau d'animaux préhistoriques, oublié là par le temps et les hommes. On ne peut pas ne pas penser à Tanguy.

●

Une seule échancrure sur cette côte qui vit tant de naufrages : le Grau de la Dent. Quelques barques y cherchent asile. Une cabane s'offre à l'amoureux de solitude. Là passent, aux heures les plus imprévues de la

nuit, les pêcheurs, pêcheurs à la fouine, au fustier, pêcheurs de loups aux longues cannes, plus modernes pêcheurs au harpon. Présences silencieuses et amicales, petit peuple presque autonome, vivant sous la loi de l'entr'aide et de la serviabilité.

C'est ici que l'on rencontre un élément ethnique assez inattendu : les grecs. Les grecs aux beaux visages durs, semblables à ceux de statues de bois, aux noms qui sonnent étrangement à nos oreilles de modernes : Léonidas, Thémistocle... Etonnamment adaptés à ce pays, retrouvant aux heures de loisir, après le dur labeur des produits chimiques et du sel, leur antique tradition maritime. Et pratiquant, avec une noblesse émouvante, une hospitalité qui nous ramène aux temps de l'Odyssée.

Et certes, on comprend que ces hommes se sentent dans leur climat. Toutes les lignes sont nettes, comme dessinées au trait. De tous côtés, l'eau : celle des étangs, moirée, brune et rose au crépuscule, d'un bleu surprenant à midi, gourmande et calme ; celle de la mer, ligne verte brodée d'écume ; celle du Rhône dont un bras coule ici ; seuls émergent les chemins de sable, géométriques comme sur un plan, et les dunes striées, avec leur coiffure de tamaris. Et, aux lieux de rencontre des chemins, la maison d'un garde ou le hangar qui abrite quelque machine élévatoire : taches de couleur rouge et blanche, formes étonnamment nettes, exactement doublées de leur reflet immobile dans l'eau.

•

Je me souviens de mon premier contact avec la Camargue. Parti à pied des Saintes, mon sac sur le dos, j'avais campé le soir près de la mer. Un garde, surpris de voir se dresser ici une tente, m'avait réveillé de bonne heure et manifesté tout de suite la gentillesse de ce peuple camarguais quand il sent qu'on aime sa terre. Je me dirigeai, à travers les étangs desséchés, vers le bois des Rièges, dont le paradoxe me hantait depuis longtemps.

J'aperçus tout de suite cette ligne d'îlots sombres, tranchant sur le désert de sable comme une manade géante. Mais, dans ces étendues plates, on se trompe beaucoup sur les distances, et le chemin fut long jusqu'aux abords du bois. Je vis alors qu'aucun de ces arbres ne dépassait la taille de l'homme : tapis contre les dunes, pour éviter les coups terribles du mistral, tordus comme des corps souffrants, puisant miraculeusement leurs réserves dans cette terre infertile : tamaris et genévriers de Phénicie, essences très anciennes, dont certaines ne subsistent plus qu'en ce lieu. Un lapin déboule dans le sable, un busard se lève brusquement à trois pas, et des oiseaux inconnus volent de branche en branche. Mystérieuse faune de Camargue, qui a fait de cette oasis son lieu d'élection, et qui,

n'y étant pas traquée, admet sans crainte la présence de l'homme. J'ai passé là des heures, assis au creux d'une dune, émerveillé par la couleur d'une aile, la forme d'une branche, par ce silence d'une densité inhumaine. Au loin, le Vaccarès tendait sa ligne étincelante, des mirages se levaient au soleil de midi, le temps s'abolissait à son tour dans l'éblouissement de la lumière.

●

Mais c'est à cheval qu'il faut parcourir ces déserts. Le petit camarguais blanc vous mène à son gré, de l'aube au crépuscule, approche une manade, vous ramène vers la mer, traverse un étang peu profond, s'ébroue au voisinage de la harde et, au soleil couchant, dans cet émerveillement de la couleur revenue avec l'ombre, sous ce ciel enfin polychrome et d'une transparence qu'on ne voit pas ailleurs, retourne par des chemins insoupçonnés vers le mas et le contact fraternel des hommes.

●

Cher Christophe Yonnet, incarnation de la Camargue traditionnelle, petit-fils et fils de manadier, et attaché comme eux à la gloire de la devise, c'est à vous que je dois mes plus pures joies dans ce pays. Le cheval est toujours sellé pour l'hôte, le café fumant sur le foyer, et le soir la chaise vous attend au coin de l'immense cheminée où le feu ne s'éteint pas. C'est alors que les hommes commencent à parler, à raconter leurs peines et leurs soucis, et que l'on comprend ce qu'est le métier de gardian. Non pas seulement la parade orgueilleuse de la Festo Virginenco, les jeux provençaux dans les arènes bruissantes, mais l'inlassable garde du troupeau, de l'aube à la nuit, par tous les temps, sous la neige et sous le soleil, et, quand la manade s'enfuit devant la tempête, l'effort héroïque pour la sauver de la mort. Dur métier, exercé dans des conditions primitives, et pour lequel il faut une vocation plus solide que celle du marin ou du mineur. La récompense est de prix : c'est la liberté, dont la Camargue est la terre d'asile, et qui donne à cette race sa noblesse et sa fierté.

●

Certes, la Camargue est aussi ce pays de rizières et de vignes, où le travail humain, en lutte tenace contre l'eau et le sel, transforme lentement le paysage. Passé le pont de Trinquetaille, on est en Camargue, et le néophyte est surpris de ne pas retrouver ces images qu'une littérature trop souvent insincère se complaît à propager.

La première étape, sur la route des Saintes, est le Mas de Méjanes, à l'hospitalité royale. Le maître est ici, en même temps que l'homme dont le goût de l'effort fait naître du désert fertilité et abondance, l'amoureux d'une terre, de ses traditions, de son plus ancien charme, et le meilleur ambassadeur de la Camargue éternelle. Et nombreux sont ceux qui doivent à Paul Ricard la révélation de ce charme.

Ici des tracteurs et des caterpillars voisinent avec la manade, et le mécanicien en bleu de chauffe, à ses heures de rêverie, regarde à l'horizon courir la harde. La lutte contre la nature est d'abord amour de la nature, grâce à quoi ce qui doit être sauvé sera sauvé, et la Camargue ne deviendra pas un nouveau désert, un désert industriel, aux canaux vides de poissons, au ciel sans ailes, et où l'homme, définitivement dépossédé, sera un étranger dans son propre pays.

JEAN LARTIGUE.

DEUX AMIS DES CAHIERS

En la personne d'Edmond Jaloux et de Frédéric Lefèvre, qui nous ont quittés à quelques semaines d'intervalle, la littérature vient de perdre deux de ses plus dévoués serviteurs, et, les *Cahiers du Sud*, deux de leurs meilleurs et plus anciens amis.

« Pas une goutte de mon sang qui ne soit provençale », aimait à rappeler Jaloux, mais en même temps il reconnaissait que « l'esprit de cabanon » n'avait jamais été son fort. C'est à l'espèce des Provençaux méditatifs qu'appartenait ce grand rêveur, si réglé cependant, si laborieux, sous ses airs d'Asiatique nonchalant.

On a pu citer son cas comme l'inverse de celui d'un Gœthe et d'un Nietzsche, hantés par la nostalgie de notre lumière méditerranéenne. Et c'est un fait que si ses premières œuvres, du *Jeune homme au masque* à *Fumées dans la campagne,* portaient la forte empreinte balzacienne et celle de Bourget son ami, la curiosité du grand mystère cosmique ne devait pas cesser de s'approfondir chez Edmond Jaloux par la suite. Qu'on relise seulement cette énigmatique *Grenade Mordue,* ou ce troublant *Pouvoir des choses,* une de ses meilleures œuvres, où les objets eux-mêmes nous paraissent animés comme dans un sonnet de Nerval...

Contradictions apparentes, révélatrices en réalité d'une extrême richesse intérieure. Ce n'est pas ici qu'on s'étonnera de voir coexister, chez un écrivain né au pied de Notre-Dame de la Garde, ce goût de l'ésotérisme avec un sens foncier du réel et l'amour de l'observation. Les *Cahiers du Sud* aiment à se rappeler qu'Edmond Jaloux fut, pour certains de leurs numéros spéciaux, un de leurs conseillers les plus attentifs ; peut-être même, pour qui se souvient de *La Méditerranéenne,* la revue qu'il fondait, rue des Vignerons, aux derniers temps du symbolisme, un de leurs précurseurs...

Un autre de nos aînés fraternels, ce cher Frédéric Lefèvre, dont la carrière se confondit avec celle des *Nouvelles Littéraires,* auxquelles il devait donner trente années de sa vie laborieuse.

N'est-ce pas un singulier roman vécu, que l'ascension de ce petit pâtre des plateaux de l'Ouest devenu en peu d'années l'un des grands introducteurs au

monde des livres et à celui de la réputation ? Ce qu'on sait moins, ce qu'on ne sait pas assez, c'est que cet homme d'action d'un nouveau type, au milieu du tohu-bohu de la vie littéraire, de ses compétitions et de ses intrigues inouies, sut rester un homme de pensée qui ne cessa de s'approfondir. Frédéric Lefèvre devait réussir la gageure de sauver sa vie intérieure pour y puiser les thèmes d'une œuvre personnelle originale.

Plus peut-être que ses romans forcément trop cursifs, c'est aux trois volumes d'*Une heure avec...* qu'on reviendra, quand on voudra évoquer le mouvement littéraire d'entre les deux guerres, si confus mais si riche, et qu'il ausculta d'une oreille si passionnément attentive. Cependant, pour ma part, je crois que je rouvrirai plus volontiers encore ses livres de méditation pure, *L'Adhésion* et surtout *Mes Amis et mes Livres*. Car c'est là que ce grand serviteur des Lettres s'est mis tout entier : avec son expérience, avec son bon sens rustique et sa culture, avec son dévouement à ce qui comptait par dessus tout à ses yeux : cette pure famille spirituelle qui est de tous les temps, parce qu'elle ne connaît pas celui qui passe.

GABRIEL D'AUBARÈDE.

LE CONGRES D'USSAT

Il y a des lieux privilégiés où l'esprit, accordé au paysage et au climat, se choisit des demeures secrètes pour y accueillir les hommes qui le cherchent, et leur transmettre son message.

Un de ces lieux d'élection est l'Ariège, et dans l'Ariège, le Sabarthès, royaume des montagnes, des grottes et des ruines altières. Lorsque le voyageur quitte la plaine languedocienne pour pénétrer dans ce royaume, il est frappé par l'aspect retiré et intime de ce paysage. Les montagnes semblent se répercuter dans l'horizon en plans successifs, les vallées se resserrer au bord des torrents. Sur les pics vertigineux se dressent des donjons aux noms sonores : Montorgueil, Roquefixade, Castelverdun. L'Ariège est le domaine des cavernes immenses. C'est là, qu'à travers les siècles, les hommes sont venus entendre le langage du silence et recevoir l'initiation aux mystères, y trouver parfois une mort héroïque. La grotte de Lombrives, près d'Ussat, servit de refuge à plusieurs centaines d'Albigeois au temps des persécutions. Ils en firent leur cathédrale. En 1328, emmurés par l'Inquisition avec leur évêque, ils y moururent de faim plutôt que de se rendre.

Au-dessus de la station d'Ussat-les-Bains, des cavernes s'ouvrent, béantes, dans la montagne. D'autres se dérobent au regard, et il faut les découvrir après une montée assez rude. Elles portent le nom d'*Eglises hautes* et d'*Eglises basses.* L'église de *Bethléem* est particulièrement symbolique. Encastrée dans le roc et fermée de créneaux, on y pénètre comme par degrés. Elle suggère les étapes que l'âme doit parcourir pour se dégager de la matière et gravir l'étroit chemin du salut. Il y aurait une étude, riche d'enseignements, à faire sur les grottes, ce monde intérieur, dont les anciens mithriaques utilisaient les dispositions naturelles pour les besoins de leur culte. Un des buts du Congrès d'Ussat est de faire accéder le public à ces grottes, car l'image gravée sur les murs, les chiffres mystérieusement tracés, les figures mythiques témoignent des connaissances traditionnelles que les chercheurs d'autrefois possédaient.

Ici, il y a lieu de faire l'éloge de M. Gadal, qui a loué ces grottes à ses frais pour en devenir le conservateur. Ainsi peut-il les protéger contre les dégradations, et lorsqu'il les fait visiter aux touristes, faire part des précieuses découvertes dues à une longue fréquentation de ces lieux.

Cette année, la visite des grottes du Sabarthès fut comme le prologue des entretiens dont le sujet était : « Légendes et lieux du Graal, leur rapport avec le catharisme ». Par une journée d'une limpidité merveilleuse, un public venu de pays divers et plus nombreux cet été que l'an dernier, fut invité à visiter une des grottes les plus remarquables de la région, celle de Montréal-de-Sos. Au bord d'une corniche, dans un abri rocheux, sous les ruines de la forteresse

grandiose de Montréal, l'œil embrasse une fresque peinte à même la paroi. Le château de Montréal, dans les solitudes pyrénéennes, devait servir de centre de ralliement aux chevaliers de la Colombe et aux Templiers, et, du fond de sa niche, la fresque symbolique était pour les chevaliers comme le rappel des emblèmes de la Passion, mystérieusement tracés en ocre rouge et noir. On y distingue clairement une épée, des gouttes de sang, bordés par une large bande sur laquelle se détachent, en blanc et en rouge, des croix grecques, disposées avec harmonie. Cette bande est comme un plat représentant le *tailloir d'argent* dont la légende recouvrait le Saint-Graal.

Sur ces vestiges, longtemps cachés aux regards profanes, Monsieur Roché, le remarquable érudit du néo-manicheisme (et directeur des *Cahiers d'Etudes Cathares*), a établi solidement ses vues sur le Graal pyrénéen, qui ont fait l'objet de ses conférences. Après avoir retracé les éléments principaux de la doctrine cathare, il nous a fait revivre cette fervente époque où les Chevaliers et les Bonhommes retirés dans la solitude, avant l'action apostolique, pour y approfondir leur initiation spirituelle, traçaient sur les murailles les figures de leur idéal, leurs croix solaires, les signes imagés de leurs méditations.

On trouve dans la région albigeoise quantité de croix isolées. En en faisant le relevé, Monsieur Dorbes a réuni une collection de documents photographiques des plus expressifs. Les Congressistes ont pu les consulter et écouter avec plaisir ses commentaires. Monsieur René Nelli nous a fait une présentation magistrale du côté littéraire et ethnographique du Graal, en retraçant ses divers états, allant de Robert de Boron à Gauthier Map pour s'attacher à décrire la signification humaine des figures successives de ses héros. Pour lui, la légende, entreprise dans ce sens largement humain, tend à devenir plus conventionnelle au XIIIe siècle, sous l'influence cistercienne. La doctoresse Wiersma, venue de Hollande, nous a vivement intéressés par sa conférence sur « Les trois aspects du Graal païen », donnant aux différents symboles mystiques, tels que la lance et le vase, une signification originale, en s'appuyant sur les méthodes de la psychanalyse, sans négliger pour autant de montrer la spiritualisation du mythe que recouvre le personnage de Galaad. le plus accompli des héros de la Quête. Graal païen, Graal chrétien, autant de phases de la descente et de la remontée de l'esprit.

Mme de Pierrefeu a évoqué ce même soir les passages les plus significatifs de la légende ayant trait au mystère chrétien. La conférence de M. Niel a été consacrée à l'évocation de l'histoire de Montségur. En s'appuyant sur de nombreux documents d'archives, M. Niel a émis des hypothèses qui expliquent remarquablement les raisons de la reddition de la forteresse, épisode qui, jusqu'à maintenant, était demeuré obscur.

Il nous fut communiqué une étude du Docteur Marceron, de Paris, sur les conditions tactiques de la prise du château-fort.

Le commandant Vidil, dans une courte allocution, a situé le mythe, en général, sur le plan philosophique et montré l'actualité du thème du Graal dans nos préoccupations d'aujourd'hui.

Ainsi que l'an dernier, la visite à Montségur devait clore le Congrès. Montségur, sur sa roche épique, est bien un des hauts-lieux « où souffle l'esprit », et, l'on ne peut gravir ses pentes abruptes sans être saisi par la noblesse de ses ruines mutilées. Ces ruines ont la forme d'un temple. Le nom de Montségur dérive de *mons Securus,* que donnèrent les Romains à ce roc escarpé et à son castellum ; ce qui rappelle le Mont Salvat de la légende. Le castellum devint, au XIII[e] siècle, l'apanage de la célèbre Esclarmonde de Foix, qui entreprit de relever les murailles et d'en faire le sanctuaire de l'albigéisme traqué. Les brumes de la légende enveloppent cette cime inspirée. En la contemplant en songe à cette pensée de Chateaubriand : « Il y a deux sortes de ruines : l'une, ouvrage des temps, l'autre ouvrage des hommes ».

En terminant leur visite, les Congressistes, réunis devant une des portes du château, entendirent Madame Tricoire, poète de la langue d'Oc, réciter un de ses meilleurs poèmes justement inspiré par Esclarmonde. Revenant à Ussat, les auditeurs se sont une dernière fois assemblés sous les hauts arbres du parc. Là, c'est une véritable synthèse des enseignements du Congrès que nous fit M. Roché, en les situant dans un tableau où toute l'histoire spirituelle de l'humanité semblait évoquée.

NITA DE PIERREFEU.



J. TONELLI
CNP
COMPAGNIE DE NAVIGATION
PAQUET
" LA LIGNE DU MAROC ET DU SÉNÉGAL "
PAR MARSEILLE

EXPOSITION DU 350e ANNIVERSAIRE

DE LA CHAMBRE DE COMMERCE DE MARSEILLE

On emballe et l'on cloue au Palais de la Bourse. L'exposition que la Chambre de Commerce de Marseille y organisa récemment, à l'occasion de son trois cent cinquantième anniversaire, disperse les trésors un moment rassemblés pour le plus grand intérêt des foules et le plaisir raffiné de l'initié.

...C'était comme le salon d'apparat d'une grande dame à qui une réserve du meilleur monde interdit de vanter ses propres charmes, mais dont le visiteur le moins averti, passant le seuil, apprend et mesure la qualité par tout ce qui l'entoure.

La réserve, ici, consistait à placer l'exposition sous le signe du « Commerce et de la Marine à Marseille, à travers les siècles ». Mais Marseille n'est point autre chose que cela, et sa double mission maritime et commerçante lui devait être dévolue quasiment au berceau, ce matin de soleil où quittant la trière aux rives du Lacydon, Protis le Phocéen, prenait place au festin de Nann. Dans la cité sans doute la plus vieille de France, la doyenne des Assemblées consulaires, expressément chargée de « remettre le commerce en son premier état et splendeur », s'identifie avec cette mission millénaire. Et sa devise le dit, qu'illustrait majestueusement, au fond du Palais, la proue restituée d'un vaisseau de haut-bord : « *Quot cursus immota regit...* ».

●

Je ne sais quel dédain enveloppe trop souvent le vocable « commerce », ni pourquoi il n'évoque ordinairement qu'une laborieuse roture grevée de petits espoirs et de mesquins soucis, alignant de maigres comptes dans l'atmosphère chlorotique d'une boutique.

Il faut avoir lu les vers lyriques et colorés que Louis Brauquier consacre à la Défense et Illustration de notre négoce, pour sentir tout ce qu'il est d'injuste dans ce dédain et dans cette évocation.

Il suffit d'avoir vu l'Exposition de la Bourse pour concevoir de quelle noblesse hardie, conquérante, riche d'espoirs et de courage, était fait le commerce marseillais.

Rendant à leurs fondateurs la visite de politesse, voici nos flottes aux bords du monde oriental, aux frontières barbaresques, et — toujours plus loin sur les traces d'Euthymènes — vers les Tropiques, avant d'ouvrir, à la suite des armateurs Roux, la route de Madagascar et de boucler, à l'instar du « Solide », le vaste anneau des mers.

Et voyez avec quelle ténacité, voire avec quelle diplomatie, Marseille défend sa place, conquiert ses responsabilités, obtient des suzerains ces parchemins vénérables au scel de cire brune qui proclament ses droits, ses franchises, sa puissance !

Suivez au long des siècles son incomparable effort pour améliorer — port ou navires — l'outil de son succès. Comme une autre galerie des portraits, aux côtés d'un Colbert, d'un Louvois, d'un Lesseps, voici notre Port, depuis l'admirable primitif du XVe siècle et les visions d'un Puget, jusqu'aux Joseph Vernet, aux Ziem, jusqu'aux modernes toiles d'un Signac, d'un Marquet, d'un Verdilhan. Illustrée par d'ingénieuses maquettes ou par la plume de Manglard, notre marine en raccourci vogue : galères, pinques, chébecs, frégates, bricks, les mille élégances de la voile cédant hier le flot aux coques d'acier et aux machines...

...Il fallait pour cela d'habiles artisans, des architectes de premier ordre ; comme il fallait des hommes de goût et des ouvriers probes pour créer toutes les belles choses que Marseille s'énorgueillissait de vendre... quand elle ne les offrait pas.

On rêve devant ces meubles solides et beaux défiant la morsure du temps et de la critique, devant ces faïences au coloris délicat, ces tapisseries miraculeusement fraîches, ces tissus dont la somptueuse apparence révèle un labeur attentif et une conscience rare.

On rêve devant les cartes, peut-être point trop exactes, mais si poétiquement ornées qu'on les dirait dessinées pour le plaisir des yeux d'aujourd'hui et nullement pour guider les marins d'hier.

Portulans, mappemondes, itinéraires, noms mystérieux et attirants, laissant dans la bouche de qui vous prononce, un goût violent d'aventures.

●

Leçon de choses, merveilleuse et instructive, que cette promenade parmi le passé. On voudrait dire aussi quelle leçon de beauté ce fut.

Le visiteur méditera sans doute sur cette « passion » de nos ancêtres : les instruments de la plus commune utilité manifestent non seulement le souci du travail bien accompli qu'aimait Péguy, mais encore ce culte de l'élégance, de l'harmonie, de l'ornement qui nous est un patrimoine envié.

Le ciseau du sculpteur a creusé l'étrave d'un bateau marchand en forme de déesse ou de saint, et les poutres de la poupe se muent en statues, colonnades, balustres, girandoles. L'or et les émaux rutilent, le compas est niellé d'argent, le sextant s'orne de gravure... Qui dira la splendeur de ces escadres aux voiles triomphantes, sur les océans du passé ?...

●

« Nous autres, civilisations, savons bien que nous sommes mortelles ». Le mot désabusé de Valéry nous revient en mémoire. On garde au cœur quelque mélancolie de ces beautés révolues. Mais mortes, non point, car les héritiers d'un tel passé n'ont rien abandonné. Seulement, de nouveaux décors, des formes remodelées ont doucement ou brusquement remplacé les autres. De nos jours, la beauté se dégage d'un objet parfaitement adapté à sa fonction. La carte marine a l'harmonie sévère de la mathématique, le navire aux lignes méditées, au profil pur, est beau lorsqu'il fend le flot, et plus encore l'aéroplane, ce vaisseau des nues.

Et les tableaux d'ancêtres ont fait place aux graphiques, aux plans d'extension et d'équipement.

Ainsi, la maquette blanche et bleue de nos ports de demain, placée parmi ces parchemins moyennageux, ces poteries d'il y a vingt-cinq siècles, sous cette proue symbolique, ne choque nullement. Elle est le signe d'une nouvelle promotion, le témoignage d'une opiniâtreté persévérante. Elle est le visage de notre devenir.

CONSTANT VAUTRAVERS.

AU CLUB DE PROVENCE

Le *Club de Provence,* auquel ses deux directeurs, le Docteur Sarles et M. Chauvin, ont réussi à infuser une vitalité peu commune, vient d'ouvrir sa nouvelle saison avec deux spectacles importants. A tout seigneur tout honneur. Il nous faut commencer par le second, l'*Avare*, joué par la Compagnie Charles Dullin, ce dernier dans le rôle d'Harpagon, qu'il porte à un degré inconnu de perfection. Le célèbre acteur, qui est surtout pour notre génération un des quatre ou cinq grands novateurs du Théâtre, y connut un triomphe devant un public qui ne s'emballe pas facilement. C'est qu'il se surpassa et nous donna ce soir-là la quintessence de son art et aussi de son amour de la scène. Affaibli — cela se voyait à peine mais se percevait à de rares accents de fatigue — le maître infatigable de tant de scènes et de créations, dominait la grande œuvre de Molière, cette pièce aux mots immortels, aux situations ineffables. Le texte, malgré la voix assourdie, n'était plus une succession de mots et d'écrits, mais une violente projection de l'être, avec une vérité si intense que l'aspect caricatural du personnage disparaissait pour nous faire accepter le monstre, avec son monumental assemblage d'égoïsme et de cupidité, pour le rendre réel.

Charles Dullin, ce soir-là, eut, gageons-le, une joie de sa carrière et ce sentiment décuplait ses forces. Mais ajoutons qu'il était entouré d'acteurs à sa manière, sinon à sa mesure, d'excellents interprètes de Molière ; nous n'en excepterons aucun de nos louanges pour ne pas analyser davantage un plaisir qui se voulut entier.

Peu de temps auparavant, la *Compagnie de Provence* avait joué pour le Club *Un Chapeau de paille d'Italie*. Grouper ces deux spectacles comme on le fait ici, apparaît un peu écrasant pour ce dernier, tant sous le rapport du texte que de l'interprétation. Mais soyons juste : Labiche fut servi avec la même conscience que Molière.

Le Chapeau de Paille d'Italie est une pièce très difficile à monter, comme tout vaudeville. C'est une horlogerie minutieuse qui, de plus, exige un cadre aussi précieux et recherché que cette fin de siècle bien révolue où le genre put s'épanouir. La mise en scène, le réglage des entrées et sorties, furent sans reproche ; les costumes, surtout les décors de Jak Magnan produisirent cette impression de luxe et de frivolité un peu mousseuse que doit donner ce théâtre léger. On aurait pu désirer peut-être un peu plus de folie, de débridé en certains passages et Fadinard lui-même, que jouait M. Chauvin, se fut accommodé d'une fantaisie plus folâtre. Mais ne boudons pas un plaisir qui fut sincère et ne privons pas certains interprètes des compliments qu'ils ont bien mérités ; l'acteur qui

jouait le mari trompé, en prenant son bain de pied, était bien dans la note et Mme Sarles, dans le rôle de la femme du monde, a compris et respecté les lois du genre.

On ne peut pas cependant éviter de conclure. Ce comique est loin de nous ; ce n'est pas sa faute ni la nôtre. Mais il a un accent d'un autre monde. On peut regretter que celui qui le remplace soit plus acide et plus amer, moins dégagé de tout un fatras de problèmes souvent faux et d'obsessions, souvent trop réelles. Inclinons-nous devant les charmes de la douceur de vivre défunte et passons, hélas ! Mais alors, faut-il condamner à l'oubli *Un Chapeau de paille d'Italie ?* Non, mais le réserver aux répertoires des théâtres-musées, qui, nourris de traditions, n'ont autre chose à faire que de nous les conserver comme une discothèque. Un groupement jeune a intérêt à regarder en avant ou autour de lui s'il veut puiser aux forces nouvelles pour les servir. En jouant *La Soif,* la Compagnie de Provence était, il nous semble, mieux dans son rôle. J'espère que ses animateurs excuseront notre franchise en raison de notre sympathie, car leur effort magnifique en début de saison lui valent notre gratitude.

●

« SALAMMBO » AU THEATRE SYLVAIN

Gabriel Deluy sait en quelle estime nous le tenons, mais il n'ignore pas que notre voie s'est, depuis le début, écartée de la sienne, que notre audience aux manifestations nouvelles de l'esprit nous a rendus peu aptes à suivre l'effort qu'il déploie à revivifier ce qu'il pense être la tradition. Récemment, grâce au concours d'excellents éléments de la capitale et de notre grande scène marseillaise, il a fait représenter *Salammbô, fille de Carthage,* au théâtre Sylvain. La presse a salué comme il convient ce nouvel essai de décentralisation artistique. Nous avouons volontiers notre incompétence en cette occasion, mais Gabriel Deluy a pour garant l'intérêt pris à son œuvre par des acteurs de la Comédie Française qui, on le sait, sont gens de goût.



AUX QUATRE VENTS

A l'opposite de la *Compagnie de Provence,* l'intérêt des *Quatre Vents* se situe dans un climat volontaire de pauvreté. Pauvreté, hélas, réelle, mais dont notre ami Gaston Mouren fait jaillir la seule vérité qui ennoblisse la scène, celle du texte. C'est la grande tradition du jeune théâtre. L'impécuniosité est son péché originel, c'est aussi sa sauvegarde. Elle force l'esprit à vider ses poches, à faire l'inventaire de son bien propre, en profondeur, et ses ressources les plus valables, c'est dans le verbe qu'il les trouve, dans le pouvoir qu'il a de projeter sa vision, de l'imposer, de l'exalter, ou d'en changer selon sa fantaisie par la vertu des mots.

Les *Quatre Vents* ont bien travaillé ; car ce travail de l'esprit, bien entendu, ne se fait pas seul et pas plus qu'en poésie l'inspiration ne suffit au metteur en scène. Ils nous ont donné deux pièces inconnues, je crois, ou très peu connues : *Césaire* de Jean Schlumberger, et la *Comédie du Miroir*, du poète Max Rouquette. Tout cela remarquablement monté avec des décors très suggestifs d'un jeune peintre — acteur aussi — Robert Grimm.

Césaire ne se raconte pas ; c'est un drame de l'envoûtement précisément par l'esprit, par cette faculté qu'ont même les primitifs de suggestionner en déroulant le film d'une mémoire infaillible et par une certaine incantation des mots. Césaire veut se venger en troublant la conscience de Benoit et le pousser, comme « l'autre », au suicide. Un léger dérangement du scénario renversera la situation, et le charme se retournera contre le sorcier même. Toute la pièce est dans l'art de persuader qu'a Césaire. Pierre Mirac y fut inquiétant et Georges Koulouris un partenaire à sa hauteur.

La *Comédie du Miroir* m'a fait songer à Pirandello et à ses visions « réfléchies » de la personnalité. Mais où le grand Italien pèche le plus souvent par excès de complexité, de sécheresse — disons par excès d'intelligence — Max Rouquette s'est fié à son admirable instinct de poète et n'utilise sa donnée, un peu invraisemblable mais si accessoire en somme, que pour éclairer des aspects émouvants, des réalités profondes et sensibles des êtres. Par dessus tout, il fait régner une poétique lumière sur ces gens simples qui ne savent pas ce qu'ils sont et toute la pièce baigne dans une atmosphère presque magique à force d'être sobre et naturelle où chacun de nous retrouvait l'écho de sa propre enfance dans un mas ensoleillé et dans les garrigues offertes aux envoûtements de l'été provençal.

Les *Quatre Vents* sont dans une excellente voie, la seule possible et féconde en province, la seule valable au temps où nous sommes, dans une France appauvrie mais encore parée des prestiges de la découverte intellectuelle aux yeux du monde. C'est la voie qu'a montrée Jacques Copeau, le père de la scène actuelle et nous ne terminerons pas sans rendre un hommage fervent à ce grand homme de théâtre qui vient de nous quitter, ainsi hélas, que beaucoup d'autres, et dont le nom partout célèbre illustrait notre pays.

J. B.

MUSIQUE ENREGISTREE

De 1926 à 1937, Bela Bartok, parvenu à la pleine maîtrise de son art si personnel, se préoccupe d'inventorier ses acquisitions techniques, de récapituler ses propres expériences. Et il écrit alors, *ad usum delphini,* (le dauphin étant son deuxième fils, Pierre), cent cinquante-six pièces pour piano, de force graduée, qu'il groupe sous le titre de *Mikrokosmos.* Jamais appellation ne fut plus légitime : ce « petit monde », en effet, résume et met à la portée des apprentis musiciens, l'essentiel de l'univers bartokien ; il est une sorte de « Méthode rose » plus évoluée qui utilise avec un constant bonheur les lois nouvelles de la technique pianistique et permet d'accéder progressivement à la connaissance de la matière musicale de notre temps. Aussi ne saurions-nous assez remercier Edith Farnadi, qui vient d'éditer chez Columbia cinq pièces savoureuses, choisies dans Mikrokosmos.

La Sonate pour violon seul est un genre particulièrement ingrat, le compositeur devant construire son œuvre en tenant compte des ressources forcément réduites de l'instrument. Il ne peut échapper à la pauvreté qu'entraîne l'emploi prolongé de la mélodie non accompagnée, qu'en ayant recours aux combinaisons des accords et des doubles-cordes, ce qui risque de donner à sa production le caractère d'une cadence de virtuose. S'il n'évite pas toujours ces deux écueils, il faut reconnaître que Jean Martinon se montre fort habile dans sa *Sonatine pour violon seul, op. 32, N° 1.* Il est d'ailleurs servi à merveille par le jeu précis, sobre et expressif de Henri Merckel. (Polydor). Chez Columbia, Miguel Candela et Jean-Michel Damase nous présentent une intéressante interprétation de la célèbre Sonate « *Le Trille du diable* », de Tartini.

La musique d'orchestre est brillamment représentée dans les derniers suppléments de l'édition phonographique. Il faut classer hors pair l'admirable enregistrement de l'*Ouverture d'Egmont*, par Alcéo Gallièra à la tête de l'orchestre philharmonique de Londres. Ce même orchestre, placé sous la direction de Paul Kletzki nous donne une version pleine de vie et de couleur de l'*Ouverture du Vaisseau fantôme* (*Columbia*). La gravure de *La Péri,* de Dukas, pose des problèmes techniques particulièrement délicats : comment, malgré son orchestration touffue et véhémente, conserver sa féerique limpidité à ce poème de la lumière ? Les ingénieurs de « Polydor » y sont parvenus, et je suis certain que les fervents de Dukas accueilleront avec joie cet enregistrement réalisé par l'Orchestre des Concerts Colonne, dirigé par Paul Paray. Notons qu'il comprend l'admirable fanfare qui sert de frontispice à l'œuvre, et que nos concerts symphoniques ont si longtemps ignorée. A côté de ce chef-d'œuvre de la musique française, l'art du coloriste Respighi paraît un peu superficiel ; avec plus de souplesse dans le choix des teintes, avec un sentiment plus délicat des nuances, il n'est pas sans rappeler la manière de Rimsky-Korsakov ; toutefois, il ne s'est jamais plus heureusement exprimé que dans « *Les Fontaines de Rome* » ; ces pages pleines de fraîcheur conservent, malgré quelques banalités mélodiques, une certaine poésie. Il faut voir s'animer ces quatre tableautins sonores, de

l'aube au couchant, sous la baguette du grand chef italien Victor de Sabata, à la tête de l'Orchestre symphonique de l'Augusteo de Rome. Belle gravure, malgré quelques stridences, d'ailleurs difficilement évitables, dans la deuxième partie. (*Voix de son Maître*). Signalons enfin le pieux hommage que Polydor vient de rendre à Richard Strauss en rééditant une version des *Equipées de Till Eulenspiegel*, due à l'Orchestre de l'Opéra de Berlin. Indépendamment de ses qualités propres, la présence au pupitre du Maître récemment disparu, confère à cet enregistrement une valeur de collection.

Le vieux maître napolitain Cimarosa n'est plus guère connu que par sa pimpante ouverture du *Matrimonio segretto*. C'est pourquoi on écoutera avec intérêt son *Concerto en sol mineur pour deux flûtes et orchestre,* interprété par Marcel et Louis Moyse et l'orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux, sous la direction d'Eugène Bigot. On ne saurait demander à cette œuvrette une quelconque originalité ; mais elle utilise avec habileté et souvent de façon fort plaisante les tournures musicales légères et brillantes de l'époque de Mozart (*Voix de son Maître*).

La Ballade pour piano et orchestre de Gabriel Fauré, s'est inscrite au répertoire des grands virtuoses ; et c'est justice ; cette œuvre délicate, aérienne, réalise un miraculeux équilibre entre le piano et la masse sonore. Cette parfaite réussite du goût français nous est rendue sensible par l'interprétation nuancée de Kathleen Long et du National Symphony Orchestra, dirigé par Boyd Neel. On remarquera l'exceptionnelle qualité de la gravure (Decca).

Egalement chez Decca, un beau disque de chant de la grande cantatrice Suzanne Danco (qui fut l'admirable Elvire du Don Juan du Festival d'Aix), consacré à deux airs des vieux maîtres de l'opéra italien : « Deh piu a me non v'ascondete », de Buononcini et l'émouvant « Amarilli » de Caccini.

Je signalerai pour terminer, un beau disque de musique religieuse a cappella : Trois motets « *Tenebrae factae sunt* » d'Ingegneri, « *O sacrum convivium* » de Viadana et « *O bone Jesu* » de Palestrina, interprétés par la Chorale de la Cathédrale de Strasbourg, dirigée par l'Abbé Hoch.

GASTON MOUREN.

AUX AMIS DES MUSEES

Cette Association poursuit sa tâche avec un intelligent éclectisme ; elle éduque un milieu surtout jeune et diversement éclairé, ce qui justifie la composition de programmes, réalisés, il faut le dire, avec des moyens réduits et gracieux.

La dernière séance comportait une suite de films presque surabondante, mais tous de réel intérêt et parfois très curieux. Si les *Villes d'Or* et le *Rubens* de M. Huyghes n'avaient pas l'attrait de la nouveauté, ce sont des bandes bien faites qu'on revoit avec profit ; mais par contre, la vision des monuments, sculptures, retables de l'époque baroque en Autriche et en Allemagne du Sud apportait une documentation de premier ordre aux esprits que passionne cette belle hyperesthésie de l'Art.

Nous avons aimé le *Matisse*, si exact, si fouillé, et cependant plein d'émotion. Le cinéma nous a paru remplir parfaitement son office : celui de serviteur loyal et discret, mais dont l'observation impitoyable s'attarde à ce que l'œil humain laisse échapper ; le ralenti lui est une ressource merveilleuse qui met en lumière ce qui passerait inaperçu ou resterait apparemment dans l'inachevé, cette litote de la ligne. Il traduit psychologiquement ce qui nous paraît hésitation et pénètre à fond l'intention de l'artiste, en élargissant le moment créateur.

N'oublions pas trois dessins animés tchécoslovaques, qui nous changent des bandes américaines, non seulement par l'esprit, mais aussi par la technique. Ce sont des réussites du genre, surtout le dernier, qui anime des poupées de son et traduit en manière de conte de Noël une légende évoquant celle de Saint Julien l'Hospitalier.

Bonne séance incontestablement à mettre à l'actif des Amis du Musée.

CONCERTS CLASSIQUES

Le Comité directeur des Concerts Classiques, désireux de maintenir l'affuence dont bénéficièrent les récentes saisons, s'est assuré cette année le concours d'interprètes de classe : notons, pour les chefs d'orchestre, les noms de Otto Klemperer, Hans Rosbaud, Paul Paray, Fernand Quinet, André Audoli, Amable Massis, et, pour les solistes, ceux de Magda Tagliafero, Ciccolini (lauréat du concours Marguerite Long-Jacques Thibaud), Wilhelm Kempf, Andrès Ségovia, André Navarra, Mischa Elman et Christian Ferras.

Lors du premier concert, Zino Francescatti, actuellement classé parmi les premiers violonistes de ce temps, nous donna une fois de plus toute sa mesure dans des œuvres aussi dissemblables que le *Concerto* de Brahms, le *Poème* de Chausson et le *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns. J'avoue avoir été moins satisfait par la direction de Monsieur Jean Witkowski. J'aurais aimé plus de chaleur, plus de précision dans les attaques, plus d'intensité dans des œuvres comme la *Procession Nocturne,* de Rabaud et *Mort et Transfiguration* de Richard Strauss, plus de légèreté dans la primesautière *Bourrée Fantasque* d'Emmanuel Chabrier.

La commémoration du centenaire de la mort de Chopin fut célébrée par deux manifestations importantes, la première comportant l'exécution du *Requiem* de Mozart et celle du *Concerto en fa mineur,* par Madame Marguerite Long, la seconde, un récital consacré aux œuvres du maître par le célèbre pianiste Alexandre Uninsky. C'est de cette dernière seulement que je rendrai compte, n'ayant pu assister au concert précédent.

L'œuvre du grand musicien romantique a été si souvent la victime des interprétations déformantes de prétendus spécialistes, que le plus grand éloge que l'on puisse faire d'Uninsky, c'est de dire qu'il nous restitua dans son intégrité la pensée du Maître polonais. Si ses exécutions de la *Fantaisie en fa mineur* et du *Nocturne en ré bémol* trahirent une certaine nervosité, la *Sonate en si bémol mineur* fut jouée avec une sobriété aussi émouvante qu'expressive. Et l'on ne saurait donner une plus parfaite version de la *Mazurka en la mineur,* l'une des plus belles inspirations de Chopin.

A. NIKIPROWETZKY.

A LA GALERIE GARIBALDI

Quelques toiles accrochées, peu nombreuses, mais formant un ensemble dont la qualité a été rarement atteinte à Marseille. Suzanne Roger, Beaudin, Verdilhan sont représentés : chacun par une toile seulement, de sorte qu'Elie Lascaux et Kermadec constituent l'essentiel de l'exposition.

J'ai déjà parlé de l'enchantement dégagé par la peinture de Lascaux, peinture à la fois minutieuse et pure comme une légende subitement descendue à notre niveau. Le bonheur qu'elle « révèle », une sorte de soulagement adultéré par un certain désir de... (je ne saurais exprimer très clairement l'impression complexe que je ressens, mais très proche d'une émotion spécifiquement poétique), une inquiétude provoquée peut-être par la facilité d'accès au bonheur, tout cela, étoilé de merveilleux, parcouru d'humour, est le résultat de l'application plastique, d'une conscience particulière dans l'exercice d'un métier surmonté qui laisse s'épanouir librement la joie de peindre. Il y a un côté cantique et aussi un côté féerique en même temps qu'un raffinement exquis de la matière colorée, dans la peinture de Lascaux. Un objet frais.

Construite sur un rythme différent, moins attachée au récit, plus dépouillée, plus austère (en apparence) et davantage axée sur la recherche plastique, ce qui lui confère une rigueur étonnante, la peinture de Kermadec possède une qualité de présence telle que chacune de ses toiles est, à proprement parler, inoubliable dès qu'on l'a une fois regardée. Un critique d'art saurait sans doute mettre en formule cette émotion provoquée par *ce qui est durable dans l'esprit,* que je ressens devant la peinture de Kermadec, comme devant un Cézanne ou un Braque. La première chose, semble-t-il, à en dire, c'est qu'il y a en elle quelque chose d'indestructible. Deux nus charnels, vivants, rigoureux, évidents comme ceux de Renoir. *Le Verre de Gin,* la *Maison,* d'une beauté presque abstraite. Mais Kermadec reste le contraire d'un peintre abstrait.

Kermadec, Lascaux : on les compte déjà parmi les maîtres de leur génération.

J. T.

PAULE FOURNEL

Paule Fournel nous présente aujourd'hui l'acquis de sept longues années. Elle affronte nos yeux avec un métier sûr et la franchise de ses dons. Cette simplicité charme qui repose des faciles prouesses de nos débutants orgueilleux.

Collines de Cassis, blés en fusion, bêtes chaudes... Paule Fournel en dégage toujours ce gris imperceptible : la mélancolie de la lumière. Emondés de toute mièvrerie, ses portraits sont autant de pièges à regards : elle stylise, sans les abstraire, des visages que les secondes lui disputent. La capture en est souvent d'un rare bonheur. Nous disons assez mal : « une » artiste... Paule Fournel met au masculin sa vision. Méditons la force de cette jeune fille, et combien sa tendresse est rigoureuse. Aquarelles d'eau, lithographies, aucune épreuve ne s'élude. Ces représentations méritent le nom de Peinture, et c'est véritablement de l'Art, que ne point mentir à ce que l'on annonce.

TOURSKY.

LES CONFERENCES

HENRI BOSCO PARLE DU MAROC

Notre ami Henri Bosco, Provençal d'origine, connaît parfaitement le Maroc, où il vit depuis de nombreuses années. Devant les auditeurs du « Relais », il parla de ce pays qu'il aime, évoquant l'âme des Berbères, les rites de leur vie, les admirables paysages de l'Atlas. Ce Maroc demeuré secret a surgi devant nous, avec ses chants, ses danses, ses incantations, ses lois millénaires. Et, derrière le décor somptueux, Henri Bosco nous a permis d'entrevoir l'âme farouche et noble de ce pays.

●

VERCORS : L'HOMME EST UN REBELLE

A la veille de paraître, nous avons eu la bonne fortune d'écouter, à Aix-en-Provence, la conférence de Vercors qui, par une analyse fouillée et une définition de plus en plus approchée de la condition humaine, a mis en lumière ce qui fait proprement la qualité d'homme et distingue ce dernier du reste de la création.

L'espace et le temps nous manquent pour montrer l'ampleur de cette manifestation, qui a eu lieu devant une salle comble et enthousiaste, mais nos lecteurs pourront trouver, dans le N° 297, le texte intégral de ce « discours », sous le titre *La Sédition Humaine*.

●

Nous devons aussi, en dernière heure, évoquer la passionnante causerie de Pierre Abraham, directeur d'*Europe*, animateur de l'Encyclopédie du XXe Siècle, auteur d'un *Proust* toujours précieux, sur *la création artistique*, qui fut pleine d'aperçus suggestifs et nourrissants sur les conditions de l'œuvre d'art et l'unité essentielle de l'esprit. Cette conférence a eu lieu à l'Université Nouvelle.

« ARTS DE FRANCE »

Ce sont encore des sujets extrêmement variés qu'aborde le nº 25-26 de la revue *Arts de France,* avec les importantes études de M. Marcel Zahar sur « Le domaine de l'impressionnisme » ; de M. Albert Soboul sur « l'Art des Fêtes Nationales au cours de la Révolution Française » ; de M. Gérard Bailloud sur « l'Art Paléolithique » et de M. Joseph Billiet, sur « l'Art Populaire Polonais » ; de M. René Maublanc, sur « l'Histoire de la Barbe » ; de M. Paul Nelson, sur « l'Industrialisation du Bâtiment ».

L'éditorial de M. Jean Milhau « Sous le Signe de la Colombe », met en lumière le rôle traditionnel des artistes dans la défense de la Paix. Nous trouvons aussi dans ce numéro, des articles sur les peintres contemporains Edouard Pignon et Hans Erni, ainsi que des aperçus intéressants sur l'histoire du siège ; les problèmes plastiques de la Danse, etc... Enfin, M. Henri Lefebvre nous donne le quatrième chapitre de son « Introduction à l'Esthétique », qui constitue une des études les plus solides parues jusqu'à ce jour sur les problèmes de la création artistique.

Ce numéro doit une grande part de son intérêt à la *Tribune du Nouveau Réalisme,* dans laquelle les lecteurs apportent leur propre point de vue sur le courant de réalisme « à contenu social » qui se dessine actuellement dans la peinture.

Le P^re resp.: JEAN BALLARD — SOPIC, 36, Boulevard Michelet — Marseille

CAHIERS DU SUD

Directeur-Fondateur : JEAN BALLARD

•

Comité de Rédaction

LÉON-GABRIEL GROS, *Rédacteur en chef*
JEAN TORTEL, TOURSKY, A. BLANC-DUFOUR, PIERRE GUERRE
Secrétaire de rédaction : JEAN LARTIGUE

•

Correspondants

JOË BOUSQUET (Carcassonne), E. DERMENGHEM (Alger)
FÉLIX GATTEGNO (Buenos-Ayres)

•

ADMINISTRATION-RÉDACTION

10, Cours du Vieux-Port, MARSEILLE.

Tél. : DR. 53-62 • C. C. P. Marseille 137-45

Publicité littéraire

Néo Publicité, 71, Rue des Saints-Pères, 71 — Paris (VIe)

Dépôt et distribution à Paris :

28, rue du Four (6e)

ABONNEMENTS

France et Colonies ...... Un an (6 n^os^) 750 frs
Le numéro, 140 francs

Etranger .... Un an (6 n^os^) 975 frs
Le numéro, 175 francs

Le Directeur reçoit le Mercredi, de 18 à 20 heures

•

La revue ne renvoie les manuscrits non insérés que si l'auteur y joint une enveloppe timbrée à son adresse

EMPÉDOCLE

REVUE LITTÉRAIRE MENSUELLE

COMITÉ DE RÉDACTION :

Albert Béguin, Albert Camus, René Char, Guido Meister, Jean Vagne

DEUXIÈME ANNÉE - N° 7 Janvier 1950

SOMMAIRE

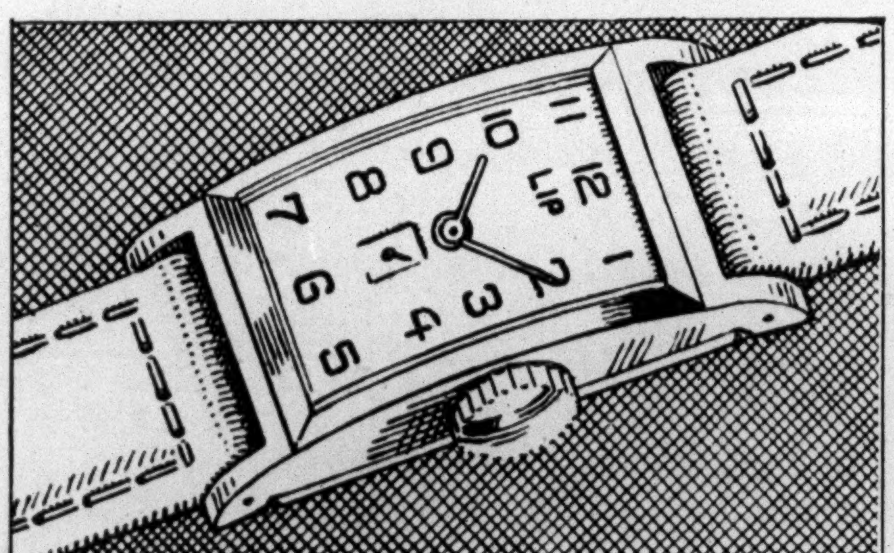
Le N° 120 frs

Rédaction :
12, Rue du Dragon. - PARIS (VIe)
LITtré 78-81

Administration :
13, Rue de Buci. — PARIS (VIe)
c. c. p. 1048-14

TRIOMPHE DE LA TECHNIQUE FRANÇAISE

A Besançon, dans une des plus belles usines du monde, LIP utilise des appareils plus précis que de puissants microscopes pour des contrôles et des réglages qui réclamaient auparavant des semaines de patience. Les méthodes de fabrication de LIP permettent de vendre une montre de haute précision au prix d'une bonne montre courante. C'est ainsi que la montre reproduite ci-dessous vaudrait normalement 15.000 francs. LIP seul peut la vendre 6.900 francs.



Les mille spécialistes horlogers de **LIP** *sont fiers de la renommée de leur marque !*


J. TONELLI
CNP
COMPAGNIE DE NAVIGATION
PAQUET
" LA LIGNE DU MAROC ET DU SÉNÉGAL "
PAR MARSEILLE

LETTRE DU MAGHREB

LA PROCESSION DANSANTE DE SIDI BOU MEDINE

Vers le village de Sidi-Bou-Médine, à deux kilomètres de Tlemcen, qui porte le nom du célèbre saint musulman, monte trois fois par an, pour l'Aïd-el-Kébir, pour l'Aïd-es-Seghir et pour le Mouloud, une bien curieuse procession. Dans la vallée, près du cimetière, au carrefour d'Aïn-Ouazouta, après un caroubier sacré effondré mais qui bourgeonne encore et dont le tronc couché à plat sur le bord de la route est couvert de pierres votives et de chiffons propitiatoires, a lieu la fête des enfants. Les carrosses, fiacres de louages à la mode de 1900, tirés par des paires de chevaux auxquels est aujourd'hui mesurée la ration d'orge, les conduisent en bandes bruyantes devant les éventaires des marchands de gâteaux. Et l'on se prend à évoquer un autre saint de Tlemcen, le charmant « fou de Dieu », Sidi-el-Halwi, qui après avoir été cadi de Séville, finit ses jours ici, dansant et chantant dans les rues en vendant des bonbons aux enfants.

Dépassant la coupole élevée à la mémoire d'un cadi canonisé parce qu'il fut honnête (*res miranda populo,* comme pour Saint Yves, patron des avocats), puis la tombe en ruines de Sidi-Bou-Ishaq-le-Volant, nous montons la côte qui conduit à Sidi-Bou-Médine et arrivons à ce village sur la terrasse, où deux cafés maures sont bien placés pour dominer la procession qui doit venir. Le bruit des *bendaïr* et des *ghaïtas,* les grands tambourins dionysiaques et les haut-bois rustiques, monte de la vallée; la route devient poudreuse, la foule plus dense.

Chacun a mis un costume neuf. Les petits garçons courent dans des vestons d'étoffe fantaisie ou drapés dans des burnous blancs ou roses. Des petites filles ont revêtu, comme pour la nuit de leur premier jeûne, de longues robes de soie couvertes de lourds bijoux, elles ont sur la tête le *mendil* lamé d'argent dont les franges roses retombent sur leurs épaules, ou le *taj,* l'étrange bonnet pointu qui « couronne » gracieusement leur chevelure brune.

Des bannières de soie aux couleurs éteintes blanches, mauves, orange, vert pâle, apparaissent. La confrérie des Hamdaoua arrive avec ses

joueurs de tambourins et ses danseurs. Sur un rythme anapestique obsédant, les *khouan* se penchent en avant et en arrière tout en achevant de gravir la côte. Trois d'entre eux montent à reculons, si excités que d'autres frères les retiennent par le bras, cependant qu'avec de beaux gestes cadencés une femme essuie tout en marchant la sueur sur leurs visages.

Voici maintenant les *abid*, les nègres, la troupe la plus bruyante avec leurs énormes tambours, *tboul*, et leurs *qrâqeb*, castagnettes géantes de fer, dont ils ne ménagent pas l'usage. Les plus vieux ont des colliers de barbe blanche autour de leur face noire. Ils vont la plupart du temps sur un rythme iambique, et, chose curieuse, cette procession, comme la fameuse procession d'Echternach dans le catholique Luxembourg en l'honneur de saint Villibrod qui guérissait les nerveux, comporte une avancée interrompue par une légère marche en arrière, comme la cadence des vagues à la marée montante.

Comme intermède voici les profanes joueurs de guellal qui viennent aussi chanter et danser en l'honneur de Sidi-Bou-Médine. Frappant la peau qui clôt le grand vase de terre pendant à leur droite par une corde qui passe sur leur épaule gauche, ils avancent à petits pas sur le plus entraînant des rythmes et reculent après avoir recueilli, collés avec de la salive sur leur front, non plus des pièces d'or ou d'argent, mais des billets généralement assez fripés.

Le clou de la fête est le défilé des Aïssaoua. Cette confrérie ne se livre pourtant pas dans les rues de Sidi-Bou-Médine aux performances qui l'ont rendue fameuse. On ne voit aujourd'hui ni moutons dévorés vivants (comme dans l'omophagie dionysiaque), ni yeux sortis de l'orbitre à la pointe du couteau, ni verre pilé ou scorpions mangés à belles dents, ni poignards enfoncés dans les chairs, ni même charbons ardents fumés comme des cigares. Tout se ramène aujourd'hui à la musique, à la danse.

Derrière les étendards aux soies flottantes alourdies de broderies d'or, les joueurs de tambourins et de hautbois acides plongent la troupe et, à un certain degré, l'assistance, dans une sorte d'hypnose. Ils ne s'arrêtent que pour laisser aux vieillards de la confrérie le temps de prononcer, pour qui le demande, quelque invocation qui remplit la corbeille du frère quêteur. Certains danseurs semblent se livrer à quelque obsédante passion, ou à quelque cure presque douloureuse. Exorcisent-ils leurs démons ? Les évoquent-ils ? La frontière est parfois mince entre l'exorcisme et l'évocation ; mais tout art, surtout la musique et la danse, tend à la purification, à la *catharsis*.

Un danseur s'agite, les mains croisées derrière le dos. Il a perdu sa chéchia et son crâne rasé rend pénible sa figure un peu brutale aux yeux clos. Tout d'un coup, il sort des rangs, se jette sur un jeune homme de l'assistance et veut le mordre au mollet. On le retient à temps et le jeune homme, quitte pour la peur, gravit en hâte le talus. Alors l'homme se met à genoux, les mains toujours dans le dos, et, la bouche au sol, veut manger une pierre. Son surveillant l'empêche encore cette fois de faire un malheur. D'autres « frères » d'ailleurs font une haie entre les « énergumènes », les « enthousiastes » au sens grec du mot, et la foule et assument non sans fatigue le service d'ordre. Certain khouan se transforment psychiquement en chien, en chacal, en chameau, en lion et miment les gestes de ces animaux. Une femme saute en ondulant comme un serpent.

Sur la place, s'organise une danse générale en cercle. Les khouan se tiennent pas les mains qu'ils secouent violemment en cadence. Ils agitent rythmiquement les reins, les épaules, la tête. Ils font de lents mouvements plongeants; de temps en temps, un saut et une pirouette.

Il faut faire un effort pour détailler tout cela, pour échapper à l'envoûtement, pour ne pas sortir de soi-même par l'étrange porte ouverte par les rythmes et les timbres. On s'aperçoit alors que le sabbat est mené par un grand diable maigre drapé de blanc et auquel ne manque même pas la barbiche de Méphisto. Il anime les danseurs, il centre leur agitation, il canalise leur frénésie, il ordonne leur folie, il règle leur ivresse. Son geste préféré est de lancer alternativement un bras à gauche puis un bras à droite en levant très haut, genou ployé, la jambe du même côté, comme indiquant du doigt tendu l'Orient et l'Occident. Et soudain nous le voyons qui prend son vol dans un bond vertical avec double entrechat.

Toute l'après-midi résonnent les bendaïr, les qraqab, les tboul et les ghaïtas; toute l'après-midi dansent les khouan. Avant de redescendre sur la grande route de Tlemcen et de rentrer dans l'harmonieuse cité des Banou-Zeyya, les diverses confréries présentes pénètrent dans le sanctuaire. Comment y tiennent-elles ? Je ne saurais le dire. Une aiguille tombée du ciel n'arriverait pas jusqu'à terre. On se demande ce qu'Aboû-Madyian, le savant mystique, le commentateur du Coran, le poète raffiné, penserait de cette frénésie : sans doute qu'il faut des méthodes diverses adaptées à toutes les catégories d'âmes.

ÉMILE DERMENGHEM.